
UNIV.
OF TORONTO
LIBRARY

LA

VIE PRIVÉE DES ANCIENS

LE TRAVAIL DANS L'ANTIQUITÉ

Les figures ont été gravées

par les procédés de MM. C. Gillot et A. Comte.

LA

VIE PRIVÉE

DES ANCIENS

TEXTE PAR

RENÉ MÉNARD

DESSINS D'APRÈS LES MONUMENTS ANTIQUES

PAR

CL. SAUVAGEOT

LE TRAVAIL DANS L'ANTIQUITÉ

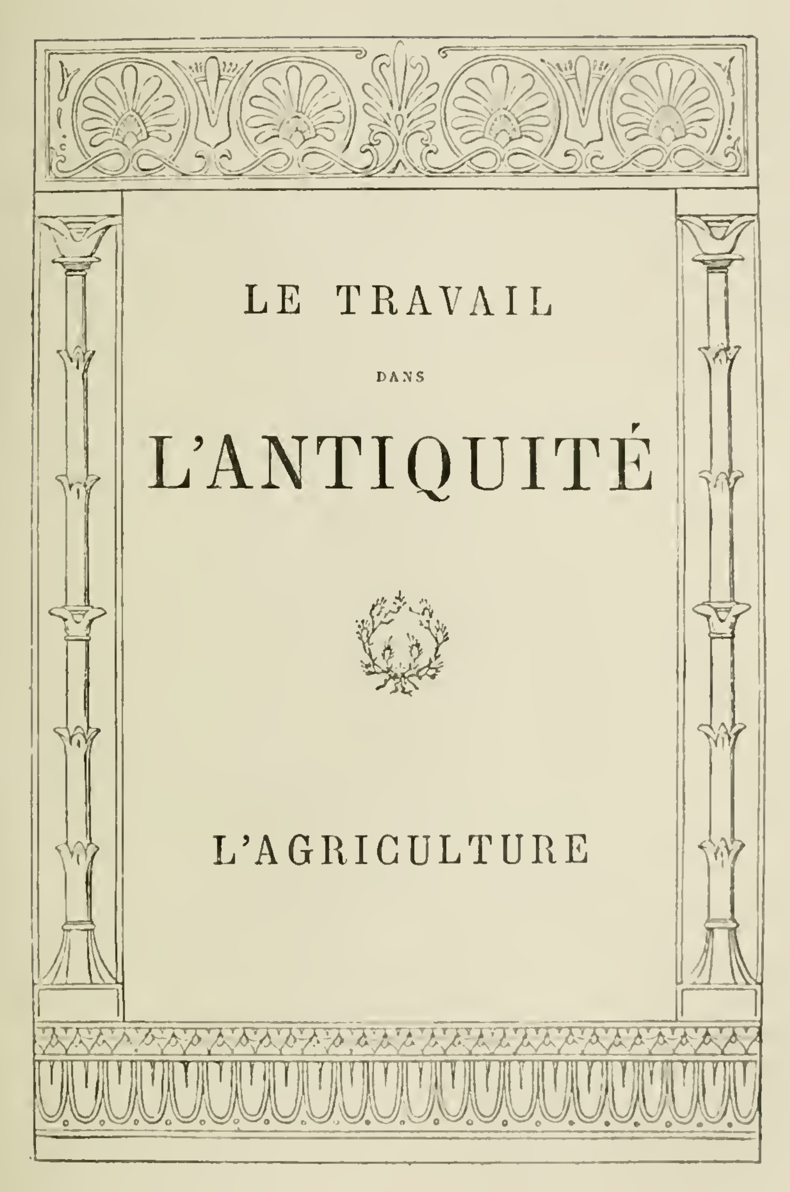


PARIS

V^{VE} A. MOREL ET CIE, ÉDITEURS

13, RUE BONAPARTE, 13

1882


LE TRAVAIL
DANS
L'ANTIQUITÉ
L'AGRICULTURE

L'AGRICULTURE

I

LA CHASSE

Les chasseurs. — Les instruments de la chasse. — Les bêtes fauves. Les parcs a gibier.

Les chasseurs. — La chasse est une nécessité pour les peuples primitifs, qui, étant peu habitués à l'agriculture, n'ont guère d'autre ressource pour vivre que les fruits qu'ils cueillent aux arbres, ou les animaux qu'ils tuent dans les bois. Quand les pasteurs parviennent à s'établir dans les plaines et le long des fleuves, les chasseurs, qui sont restés dans les contrées abruptes et montagneuses, mènent une vie très-dure et ce sont eux qui fournissent toujours les hommes les plus intrépides. Aussi, les héros des légendes sont toujours des chasseurs : Adonis, que sa passion pour la chasse pousse à quitter les bras de Vénus malgré les supplications de la déesse, est le type des anciens chasseurs. La chasse offrait, en ces anciens temps, de très-sérieux dangers, et la chasse du sanglier de Calydon a presque autant d'importance dans la mythologie que l'expédition des Argonautes ou la guerre de Thèbes. Dans les monuments de l'art, les grands chasseurs sont quelquefois représentés tout nus, comme on le voit sur la figure 1 qui a pour sujet le départ d'Adonis. Il est probable pourtant qu'ils étaient vêtus, et, si aguerris qu'ils pussent être, il est permis de présumer que, traversant continuellement les ronces et les broussailles, ils devaient avoir un costume capable de

les garantir. Les peintures de vases nous montrent fréquemment des



Fig. 1. — Départ d'Adonis. (D'après une peinture antique.)

chasseurs complétement vêtus (fig. 2), et ces représentations, qui sont



Fig. 2. — La chasse. (D'après une peinture de vase.)

généralement très-anciennes, nous renseignent bien mieux sur la véritable allure des chasseurs primitifs que les peintures ou les statues

exécutées plus tard, quand les artistes avaient adopté déjà un mode conventionnel pour les représentations mythologiques.

Le chien, compagnon inséparable du chasseur et qui fait en quelque sorte partie de son outillage, apparaît sur tous les monuments relatifs à la chasse. Les chiens ainsi représentés appartiennent à des races différentes ; mais l'insuffisance du dessin empêche souvent qu'on en reconnaisse exactement l'espèce. Xénophon, dans son traité de la chasse, définit ainsi les qualités que les Grecs trouvaient les plus essentielles pour un chien de chasse : « D'abord il faut que les chiens de chasse soient grands, qu'ils aient la tête légère, courte et nerveuse, le bas du front marqué de rides ; les yeux élevés, noirs, brillants ; le front haut et large ; les interstices prononcés ; le cou long, souple, rond ; la poitrine large, assez charnue où elle quitte les épaules ; les omoplates un peu distantes l'une de l'autre ; le train de devant court, droit, rond, musclé ; les jointures droites ; les côtes pas tout à fait plates, mais se dirigeant d'abord transversalement ; les reins charnus, ni trop longs ni trop courts ; les flancs ni trop mous ni trop fermes, ni trop grands, ni trop petits ; les hanches arrondies, charnues en arrière, assez espacées par le haut, et comme se rapprochant intérieurement ; que le bas-ventre et les parties adjacentes soient mollets ; la queue longue, droite et fine ; les cuisses fermes ; le train de derrière beaucoup plus haut que l'avant-train ; les pieds arrondis.



Fig. 3.
Un chasseur. (Statue antique.)

« Quant à la couleur des chiens, il faut qu'elle ne soit ni rousse ni noire, ni tout à fait blanche ; ces couleurs annoncent un animal vulgaire, sauvage et non de bonne race. Les roux et les noirs doivent avoir, aux environs du front, un poil blanc. Les blancs seront marqués de roux au ront. Je veux un poil droit et long au haut des cuisses, de même qu'aux reins et à la queue, mais plus court sur le dos. »

Une statue de bronze, conservée à Naples, nous montre le vêtement habituel aux chasseurs dans l'époque romaine, aux oiseleurs, et en général, à la plupart des hommes que leur profession obligeait à vivre continuellement dans les bois et qui se trouvaient ainsi exposés à toutes les intempéries des saisons. Il se compose d'une *tunique* recouverte de l'*amictus*, mais l'un et l'autre sont en fourrure. Le chasseur dont notre figure 3 donne l'image est probablement un esclave chargé de prendre le gibier et de le vendre ; il exerce une fonction analogue à celle de nos gardes-chasse. Les bois formaient en effet une partie du revenu des grands propriétaires terriens.

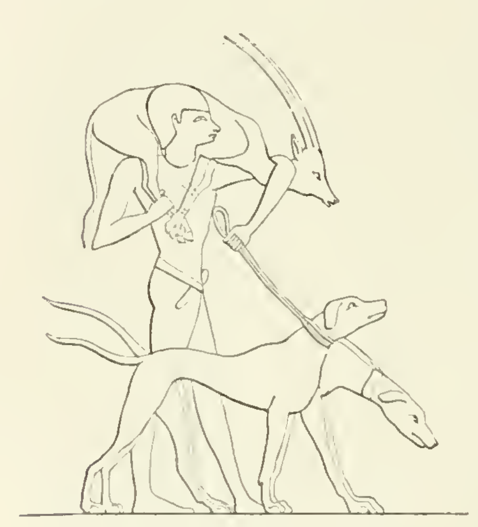


Fig. 4. — Un chasseur de gazelles. (D'après une peinture de Thèbes.)

Ce garde-chasse a un couteau de chasse dans la main droite; deux colombes sont attachées à sa ceinture, il porte un lièvre sur son bras droit, et dans ses doigts on voit le nœud coulant où le gibier s'est pris.

Les instruments de la chasse. — Les Égyptiens se servaient du lasso à peu près de la même manière que les habitants de l'Amérique du Sud l'emploient encore aujourd'hui. Sur les peintures de Beni-Hassan, on voit des chasseurs qui, à l'aide du lasso, prennent en vie des gazelles ou d'autres animaux sauvages. Souvent aussi on les chassait simplement avec des flèches, mais la première manière était plus lucrative et plus estimée parce qu'on rapportait ainsi l'animal vivant, que les Égyptiens avaient grand plaisir à élever. Nous voyons en effet, sur une peinture de Thèbes, un jeune chasseur qui rapporte sur ses épaules une gazelle vivante, dont il a eu soin de lier les pattes. Les deux chiens qu'il tient en laisse marchent à côté de lui (fig. 4).

La vallée du Nil, avec son grand fleuve tout couvert de roseaux, était peuplée d'une innombrable quantité d'oiseaux, dont la chasse offrait un profit assuré aux hommes qui en faisaient profession, en même

temps qu'un amusement très-recherché pour les classes riches. Cette chasse au marais se faisait de plusieurs manières, qui sont figurées dans les peintures des tombeaux. La plus curieuse est peut-être celle qui consiste à lancer contre les oiseaux un petit bâton enduit de glu. Si bizarre que paraisse ce genre de chasse, il était fort répandu en Égypte et on le voit reproduit sur les monuments. Voici comment on s'y prenait : les chasseurs allaient sur un bateau de papyrus, extrêmement léger, dans les grands lotus dont les touffes épaisses encombraient

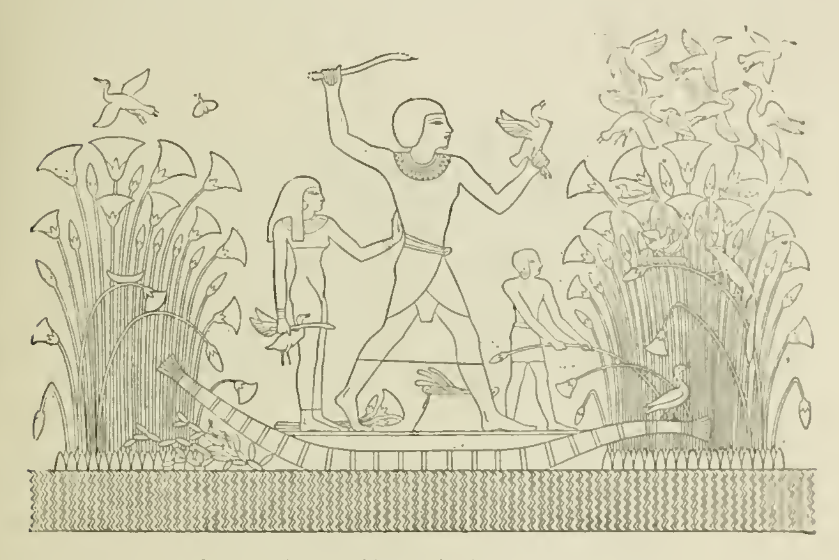


Fig. 5. — La chasse au bâton. (D'après une peinture égyptienne.)

les bras du fleuve et qui servaient de retraite à une quantité innombrable de volatiles. On faisait remuer les plantes par leur base : les oiseaux, troublés dans leur quiétude, prenaient aussitôt leur vol en masse; le chasseur, debout sur le bateau, lançait alors son bâton, comme nous le voyons dans la figure 5. Le bateau contient une espèce de boîte ou de panier où étaient placés des bâtons de rechange. Les Égyptiens étaient d'une extrême habileté dans cet exercice, qui était un des délassements habituels des classes riches. Plusieurs de ces bâtons de chasse ont été retrouvés dans les tombeaux et se voient aujourd'hui dans nos musées.

Parmi les chasseurs de profession, la manière la plus usitée pour prendre les oiseaux était le filet. Il y en avait de plusieurs sortes; les

uns étaient carrés, d'autres rectangulaires ou ronds. Le plus ordinairement on mettait une trappe composée de deux pans demi-circulaires se mouvant sur un axe. Quand la trappe était assujettie, les deux pans demeuraient ouverts et à plat sur le terrain. Des cordons, qui glissaient sur le côté, faisaient rapprocher les deux pans quand l'oiseau avait mordu à l'amorce. Ce genre de piége est figuré sur plusieurs monuments. Dans les peintures égyptiennes, l'eau est toujours représentée par des lignes ondulées recouvertes d'une teinte bleue. On voit ici les chasseurs qui se tiennent cachés derrière une touffe de plantes aquatiques, figurées par un bouquet de lotus. Dès qu'ils ont reçu le signal d'un d'eux, plus rapproché que les autres du piége, ils tirent la corde qui fait

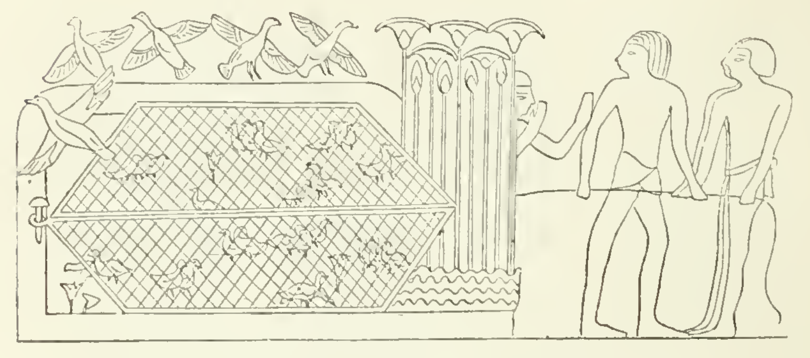


Fig. 6 — Les filets d'oiseleur. (D'après une peinture égyptienne.)

tomber sur les oiseaux captifs les deux trappes du filet, avec un mouvement assez semblable à celui de deux volets qui se fermeraient brusquement ensemble (fig. 6). Quelques oies sauvages qui ont eu le bonheur d'échapper s'enfuient à tire-d'aile. Celles qui se sont laissé prendre sont aussitôt livrées à un homme chargé de les plumer; celui-ci les transmet à un autre qui leur ouvre le ventre, puis elles sont dépecées et leurs quartiers prennent place dans des pots. Car les peintures égyptiennes sont la plupart du temps divisées en une succession d'épisodes où l'on voit se dérouler toute l'histoire de l'animal, depuis le moment où il est encore en liberté jusqu'à celui où il est salé et passé à l'état de conserve alimentaire.

Les filets ou rets dont les Grecs se servaient pour la chasse étaient de trois sortes: le *dictua*, l'*arcus* et l'*ènodia*. Le dictua était le plus grand; ses mailles étaient composées de seize fils réunis, tandis que les autres n'en avaient que neuf. Ces filets ou panneaux étendus sur la plaine,

sur un assez grand espace, étaient destinés à empêcher le gibier de passer. L'animal, cherchant une issue, courait le long du filet et tombait alors dans l'arcus, autre filet plus petit que le précédent et qui présentait la forme d'un capuchon terminé en pointe. Quand l'animal était entré dans la concavité de l'arcus, les efforts qu'il faisait pour se dégager tiraient deux cordes, appelées *péridrome* et *épidrome*, qui l'enfermaient en serrant les mailles du filet contre lui. L'*énodia* était un filet de même genre que le précédent, mais qui se plaçait de préférence sur les chemins. Tous ces filets étaient toujours en lin et étaient retenus en place par des fourches.



Fig. 7. — Une chasse. (D'après un bas-relief antique.)

Oppien a fait un poëme sur la chasse dans lequel on trouve quelques renseignements sur les divers engins employés par les chasseurs : « Voici, dit-il, les instruments et les armes de la chasse, ces armes qui ne respirent que le carnage, et que doivent porter dans les bois et sur les montagnes des chasseurs courageux et pleins d'ardeur pour ce noble travail : des rets, des fourches pour les supporter, des filets dans lesquels la proie gémira captive, des toiles, des osiers fortement tordus, une longue panagre, une lance à trois pointes, une pique de fer armée d'un large tranchant, un harpon, des pieux, des flèches ailées, des épées, des haches, un trident, des crochets, des anneaux de plomb, des ficelles de Sparte, des piéges, des nœuds, des perches et une gibecière faite d'un tissu de mailles nombreuses. »

La figure 7, tirée d'un bas-relief qui décore un sarcophage, montre



Fig. 8 — Chasse au lion. (D'après un bas-relief assyrien.)

plusieurs chasseurs attaquant un sanglier. Deux d'entre eux sont armés de javelots, un troisième frappe l'animal avec sa massue et tient dans la main gauche une espèce de hache, enfin un quatrième lui jette une grosse pierre sur la tête.

Les bêtes fauves. — La Libye et l'Éthiopie étaient autrefois infestées de bêtes féroces, et les lions, qui sont devenus assez rares dans cette contrée, y étaient jadis très-communs. Diodore de Sicile raconte les dégâts qu'ils causaient parmi les populations à demi-sau-

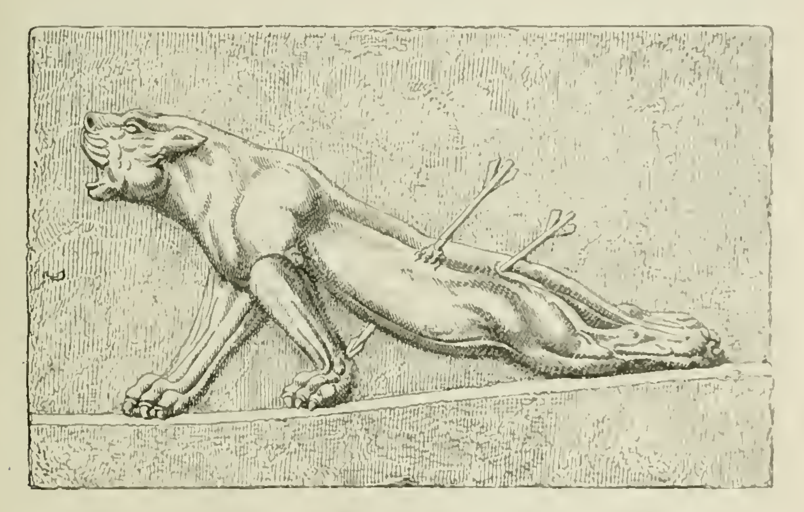


Fig. 9. — Lionne blessée. (D'après un bas-relief assyrien.)

vages qu'on rencontrait aux environs de la vallée du Nil : « Les Rhizophages (ou mangeurs de racines), dit-il, habitent l'Éthiopie ; ils vivent constamment en paix les uns avec les autres, mais ils ont à combattre de nombreux lions, car ces animaux quittent les déserts brûlants et envahissent le pays des Rhizophages, soit pour y chercher de l'ombre, soit pour y chasser des animaux de moindre taille. Il arrive souvent que les Éthiopiens, au moment de sortir de leurs marais, sont saisis par ces lions et se trouvent dans l'impossibilité de leur résister, ne connaissant pas l'usage des armes. »

Les Égyptiens, plus civilisés que les Rhizophages dont parle Diodore, venaient facilement à bout des lions, et le roi Aménophis III en avait tué à lui seul deux cents à la chasse ; ce fait est consigné sur un scarabée du Louvre. Aussi, le lion et les chasses qui s'y rapportent sont-ils

assez souvent représentés sur les monuments égyptiens; on en voit également sur les monuments assyriens. La chasse au lion était évidemment l'amusement favori des rois de ce pays. Cette chasse se faisait à cheval, comme le montre la figure 8; la lionne blessée que représente la figure 9 est également un monument assyrien.

Il n'y a pas aujourd'hui de lions en Grèce. La tradition du lion de Némée semblerait indiquer qu'il y en avait autrefois, mais aucun fait historique n'atteste leur présence. En Italie, il n'y en a jamais eu, mais la quantité de lions qu'on faisait paraître dans les jeux de l'amphithéâtre sous l'empire prouve qu'ils étaient alors extrêmement communs dans la région du mont Atlas, où on les prenait presque tous. Il serait intéressant de savoir quel procédé les chasseurs employaient pour capturer des lions vivants, mais les renseignements que nous avons à cet égard sont extrêmement confus.

Xénophon dit seulement quelques mots sur les piéges qu'on tendait aux lions : « Quelquefois, dit-il, on fait pour les prendre de grandes fosses rondes, laissant au milieu une élévation de terre qui forme une espèce de colonne depuis le fond de la fosse jusqu'à la superficie. Aux approches de la nuit, on y porte une chèvre qu'on y attache; l'on forme autour de la fosse une enceinte circulaire de branchages qui cache l'intérieur de la circonférence et ne laisse aucune entrée. Ces animaux, au bêlement de la chèvre pendant la nuit, viennent rôder autour de ces bois qui bouchent la fosse, mais ne trouvant pas d'entrée, ils s'élancent dedans et sont pris. »

Voici ce que Pline le Naturaliste raconte au sujet de cette chasse : « Il était autrefois très-difficile de prendre les lions. On n'y parvenait guère qu'en les faisant tomber dans des fosses. Sous l'empire de Claude, le hasard fournit un moyen honteux pour un tel animal. Un pasteur gétulien ayant arrêté l'impétuosité d'un lion en lui jetant sa casaque sur la tête, ce spectacle fut donné aussitôt dans l'arène. On ne saurait croire à quel point cet animal si féroce devient doux et traitable dès qu'un léger voile lui couvre la tête; il se laisse enchaîner sans résistance, comme si toute sa force était dans ses yeux. Ce qui explique comment Lysimaque étrangla le lion avec lequel Alexandre l'avait fait enfermer. »

Si des écrivains nous voulons passer aux monuments, nous y trouvons des renseignements encore plus bizarres. Le tombeau des Nasons, près de Rome, était décoré de plusieurs peintures représentant des scènes de chasse. Sur l'une d'elles (fig. 10) on voit huit hommes pour-

vus de grands boucliers et en lutte contre deux lions. L'un des chasseurs, qui vient d'être renversé, se couvre le corps avec son bouclier pour ne pas donner prise au lion. La scène se passe dans un parc, ainsi que la suivante (fig. 11), qui est également tirée du sépulcre des Nasons. Celle-ci est un document dont on est bien obligé de tenir compte, mais sans pouvoir garantir que le peintre n'a pas un peu puisé dans son imagination. La chasse aux bêtes féroces qu'il a représentée ici est en



Fig. 10. — Chasse aux lions. (D'après une peinture antique.)

effet des plus singulières. Une panthère vient se prendre au piège au moyen d'un miroir placé devant une cage. Je laisse aux chasseurs de bêtes féroces le soin de juger si cette méthode présente un caractère vraiment pratique.

C'est également du côté de l'Éthiopie qu'on trouvait les éléphants. « Les Éthiopiens éléphantomaques demeurent fort loin du côté du couchant. Ils habitent des endroits remplis de chênes et d'autres arbres ; ils montent sur les plus hauts pour découvrir les entrées et les sorties des éléphants. Ils n'attaquent point ces animaux en troupe, parce qu'alors ils n'espèrent pas s'en rendre maîtres ; mais, quand les éléphants marchent isolément, les Éthiopiens se jettent sur eux avec une audace

extraordinaire. Lorsque l'éléphant passe à la droite de l'arbre où est caché celui qui le guette, l'Éthiopien saisit la queue de cet animal et appuie ses pieds sur la cuisse gauche. Ensuite, enlevant de son épaule, avec la main droite, une hache fort tranchante et assez légère pour s'en pouvoir servir utilement d'une seule main, le chasseur frappe à coups redoublés le jarret droit de l'éléphant et en coupe les tendons, pendant qu'il tient son propre corps en équilibre avec la main gauche. Ils apportent à cet exercice une adresse extrême, puisque leur vie est en jeu.

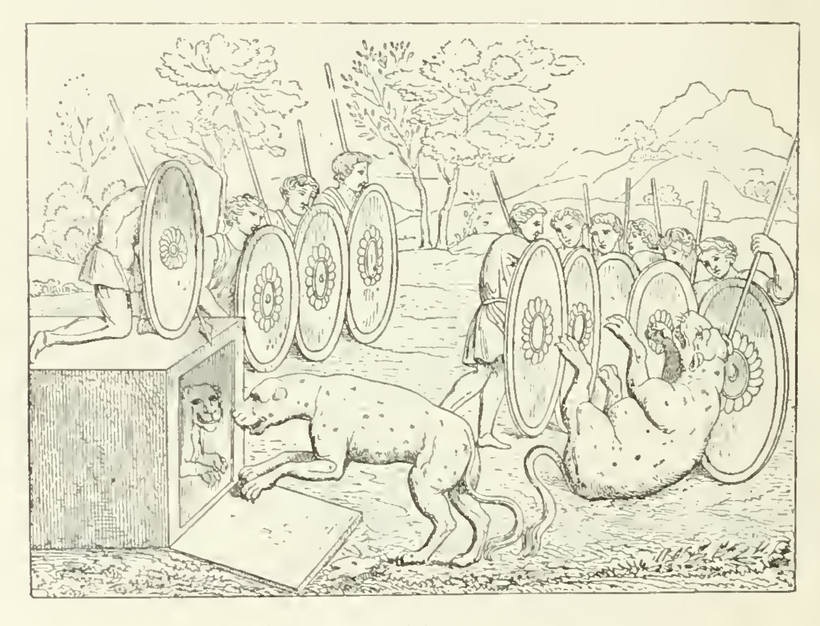


Fig. 11. — Chasse au miroir. (D'après une peinture antique.)

Car il faut, ou que l'animal succombe, ou que le chasseur expire, ce combat n'ayant pas d'autre issue. Quelquefois, quand l'éléphant a ainsi les tendons coupés et ne peut plus se mouvoir, il tombe à l'endroit même où il a été blessé et tue l'Éthiopien sous lui. D'autrefois il l'applique contre une pierre ou contre un arbre jusqu'à ce qu'il l'ait écrasé sous son poids. Quelquefois l'éléphant s'enfuit à travers les plaines jusqu'à ce que le chasseur, le frappant continuellement au même endroit avec sa hache, lui ait coupé les tendons et l'ait étendu par terre. Quand l'animal est tombé, tous les Éthiopiens se jettent dessus par bandes, ils le dissèquent et enlèvent la chair des cuisses dont ils font un joyeux repas. » (Diodore de Sicile.)

Les auteurs anciens nous ont transmis quelques détails sur la chasse à l'hippopotame, pour laquelle on employait un certain nombre d'hommes montés sur des barques jointes ensemble. « L'hippopotame, dit Diodore de Sicile, est un animal fluvial et terrestre tout à la fois ; il passe le jour à s'ébattre dans la profondeur des eaux et la nuit il se repaît sur le sol de blé et d'herbe, de telle façon que si la femelle était très-féconde et qu'elle mît bas tous les ans, toutes les moissons de l'Égypte seraient



Fig. 12. — Chasse à l'hippopotame. (D'après une peinture égyptienne.)

bientôt dévastées. On s'empare de l'hippopotame à l'aide de harpons de fer qu'on manœuvre à force de bras. Dès qu'il s'est montré quelque part, on dirige toutes les barques vers cet endroit, et, se rangeant autour, on le blesse à coups de harpon munis de crochets de fer ; après avoir fixé une corde à un de ces harpons enfoncé dans les chairs, ils la lâchent jusqu'à ce que l'animal demeure épuisé par la perte de son sang. Sa chair est coriace et indigeste; aucun des viscères du corps n'est mangeable. »

La chasse à l'hippopotame que nous reproduisons figure 12 n'est pas tout à fait conforme au récit de l'historien grec, car, au lieu des

barques multiples dont il parle, nous voyons un héros qui vient à bout du monstre. A en juger par sa taille, ce héros doit être un pharaon, mais le peintre égyptien, qui a voulu montrer sa force, nous fournit malgré tout de précieux renseignements sur les engins dont il se sert.

Il paraît qu'on se servait de meutes de chiens pour prendre les autruches, qu'on était même, dit-on, parvenu à domestiquer dans quelques endroits. On mangeait leur chair, qui faisait même la nourriture principale d'une peuplade que Diodore de Sicile appelle les Struthophages, ou mangeurs d'autruches. « On voit chez eux, dit-il, une espèce d'oiseau qui ne le cède pas en grosseur à un cerf de la plus grande taille; il a le cou fort long, ses flancs sont arrondis et pourvus d'ailes, sa tête est mince et petite, ses cuisses et ses jambes sont très fortes et son pied est bifide. Il ne peut pas voler bien haut à cause de son poids, mais sa course est extrêmement rapide et à peine touche-t-il la terre du bout de ses pieds. Et, surtout quand le vent enfle ses ailes, il marche aussi vite qu'un navire voguant à pleines voiles. Il se défend contre les chasseurs en se servant de ses pieds comme d'une fronde pour leur lancer des pierres de la grosseur d'un poing. Mais lorsqu'il est pourvuivi pendant un temps calme, ses ailes sont bientôt lasses et, privé de tout autre secours naturel, il est aisément pris. Comme dans le pays il y a un nombre infini de ces oiseaux, les barbares inventent dans leur chasse les stratagèmes les plus divers. Ils prennent facilement un grand nombre de ces oiseaux; ils en mangent la chair et réservent les peaux pour en faire des habits et des lits. Étant souvent en guerre avec les Éthiopiens Simes, les Struthophages se servent de cornes d'oryx (espèce d'antilopes) en guise d'armes pour repousser l'ennemi; elles sont grandes, tranchantes et très-propres aux combats. On en trouve un très-grand nombre, car les animaux qui les fournissent sont très communs dans ce pays. »

La chasse au sanglier est celle des temps héroïques de la Grèce. Ovide a raconté, dans l'histoire de Méléagre et du sanglier de Calydon, la manière dont on traquait le sanglier et comment on l'atteignait ensuite avec l'épieu.

Le récit de cette chasse et très-émouvant dans Ovide, mais celui de Xénophon est plus explicite, parce que celui-ci parle en professeur: « Quand vous aurez bien tendu vos filets, dit-il, vous rejoindrez les chiens pour les lâcher tous, et vous avancerez vers la bête, armés d'épieux et de javelots; on mettra à la tête des chiens un des chasseurs qu'on jugera le plus expérimenté. Les autres le suivront en ordre et à

de grands intervalles, afin de laisser au sanglier un passage suffisant; en effet, si le sanglier trouvait sur son passage plusieurs personnes ensemble, elles courraient risque d'être blessées; il décharge ordinairement sa fureur sur le premier qu'il rencontre.

« Lorsque les chiens seront près de la bauge, ils donneront dessus; le sanglier troublé se lèvera, fera sauter en l'air le premier chien qui se portera sur lui; en courant, il tombera dans les filets; s'il ne s'y jette pas, on le poursuivra. Le lieu où l'arrête le filet va-t-il en pente, il s'élancera; si c'est en plaine, il se tiendra ferme sur ses jambes, portant autour de lui ses regards.

« Dans ce moment les chiens le serreront de près; les chasseurs se tiendront sur leurs gardes en lui lançant des javelots et des pierres; ils l'investiront par derrière et à une certaine distance, jusqu'à ce qu'il se pousse en avant dans la direction du filet. Alors, l'épieu à la main, le plus expérimenté et le plus fort des veneurs ira le frapper en tête. Si, malgré les atteintes des javelots et des pierres, il ne donne point dans les filets, s'il se détourne pour revenir sur celui qui l'affronte, et le tournoie, il faut alors s'avancer sur lui avec un épieu, se tenant ferme, la main gauche en avant, la droite en arrière; car c'est la gauche qui dirige le coup et la droite qui le porte. Le pied gauche sera sur la même ligne que la main gauche, le droit sur celle de la droite. Vous

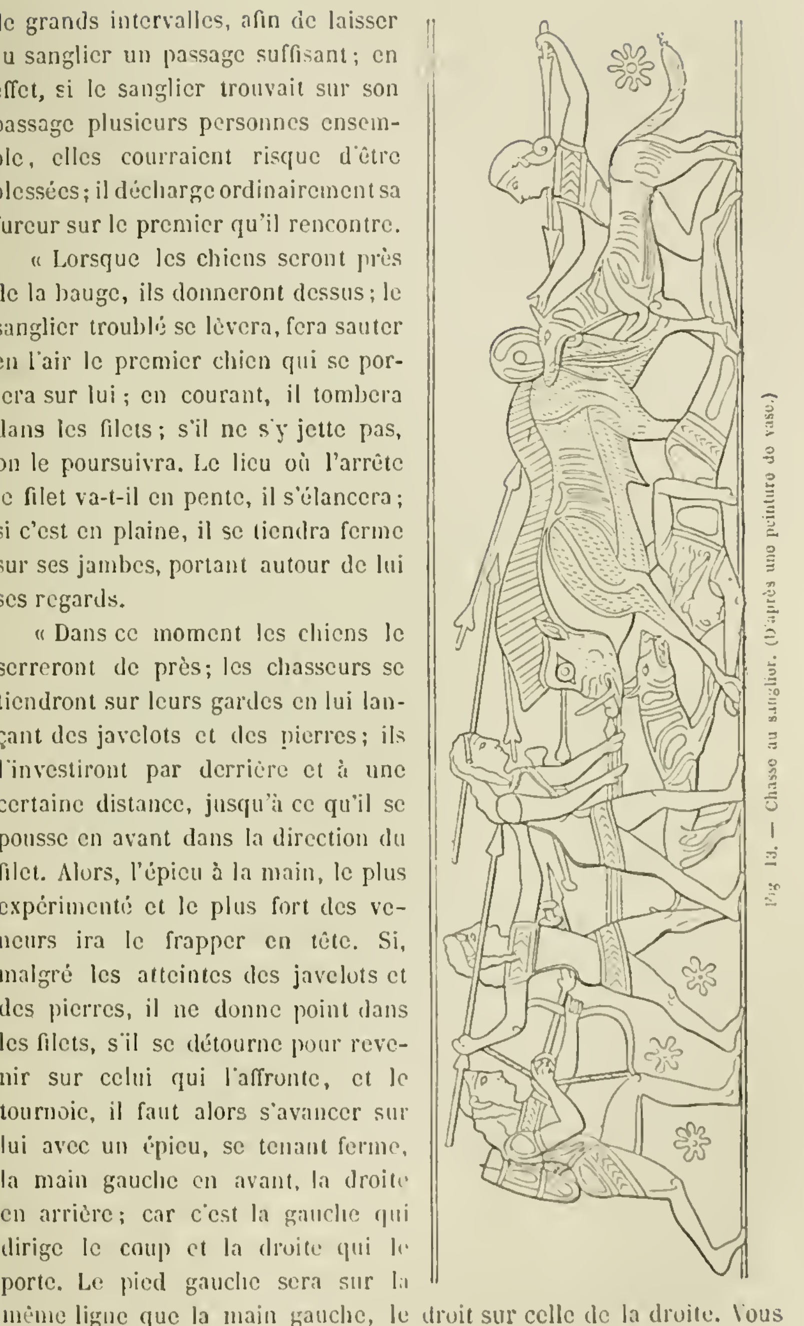


Fig. 13. — Chasse au sanglier. (D'après une peinture de vase.)

porterez le coup en n'écartant les jambes que du pas de la lutte, et vous tournerez le côté gauche dans la direction de la main gauche. On observera ensuite et le regard de l'animal et jusqu'au moindre mouvement de sa tête.

« Lorsqu'on voudra frapper de l'épieu, on prendra garde que, par un mouvement de tête, il ne fasse sauter l'arme des mains; le coup manqué, il est aussitôt sur l'homme. En pareil cas, il faut se jeter la face contre terre, se tenant fortement à ce qu'on y rencontre. La bête, vu la courbure de ses défenses, n'attaquera point en dessous le corps

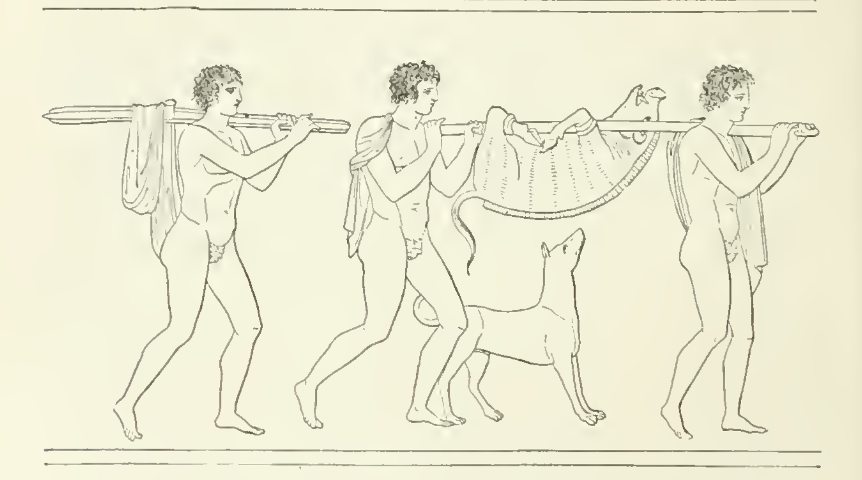


Fig. 14. — Transport d'un sanglier. (D'après une peinture de vase.)

du chasseur ainsi couché ; s'il se tenait droit, il serait infailliblement blessé ; elle essaie, il est vrai, de relever l'homme, si elle ne le peut, elle le foule aux pieds. Il n'est qu'un seul moyen de salut, c'est que l'un des chasseurs s'approche, un épieu en main, pour irriter l'animal, feignant de lancer l'épieu, mais ne le lançant pas en effet, de peur qu'il ne blesse son compagnon renversé. Le sanglier, se voyant harcelé, quittera le chasseur qu'il tient sous lui et se retournera furieux contre celui qui l'irrite ; l'autre alors se lèvera d'un saut, et n'oubliera pas, en se relevant, d'avoir l'épieu à la main ; il ne peut en effet se sauver honorablement que par la victoire. Il l'attaquera de nouveau, comme auparavant, dirigeant son fer vers la gorge, entre les deux omoplates, et enfonçant le fer de toute sa force. L'animal furieux se lancera en avant.

Si les traverses du fer de la lance ne l'arrêtaient, il se précipiterait le long de la hampe même, il arriverait à la main de celui qui tient l'arme. La force de l'animal est telle qu'on ne peut se l'imaginer .. »

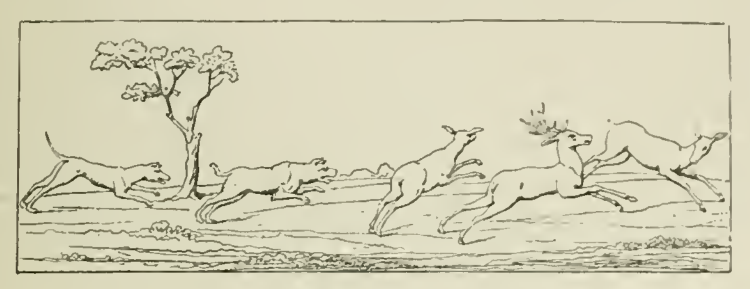


Fig. 15. — Chasse aux cerfs. (D'après une peinture de Pompéi.)

Les peintures représentées sur les vases d'ancien style confirment les renseignements fournis par Xénophon. La figure 13 montre le sanglier atteint par les chasseurs qui le percent de leurs javelots.



Fig. 16. — Chasse aux cerfs. (D'après une peinture antique.)

Quand l'animal était tué, on le rapportait à l'aide d'une grande perche, à laquelle ses pattes étaient liées. C'est ce que montre la figure 14, qui est tirée d'une peinture de vase.

Une chasse au cerf est représentée sur une peinture de Pompéi (fig. 15). Deux chiens suivent leur piste sans dévier de la ligne droite ; le cerf court devant eux, tandis que deux biches effarées bondissent en prenant des directions différentes.

Une autre représentation de cette chasse est également figurée dans une peinture du tombeau des Nasons. Elle se passe dans un parc où il n'y a que deux ouvertures ; deux hommes gardent l'entrée, sans doute pour empêcher le cerf de s'échapper. Dans une autre peinture du même tombeau on voit deux chiens qui poursuivent des cerfs. L'un d'eux est retenu par un chasseur; en effet, d'après un précepte donné par Xénophon, un chien qui n'est pas encore bien dressé se gâterait si on le laissait courir avec trop d'impétuosité. Sur la même peinture, on voit un autre homme qui se tient en dehors du parc et s'appuie sur la palissade (fig. 16).

Les parcs a gibier. — Nos châteaux royaux ou princiers , lorsqu'ils sont près d'une forêt, sont presque toujours accompagnés d'une faisanderie ou d'un parc à gibier. On donne ce nom à un vaste enclos dans lequel on rassemble une quantité de faisans, de lièvres, de chevreuils ou d'autres gibiers qu'on veut avoir sous la main quand on a envie de chasser. Cet usage n'est pas moderne, et il serait difficile de dire à quelle époque on en peut faire remonter l'origine ; mais les monuments de l'ancienne Égypte prouvent qu'il existait déjà au temps des pharaons. La figure 17 montre un chasseur d'une taille démesurée (ce qui indique un pharaon) occupé à dépeupler son royaume de gibier. Les bêtes atteintes par les flèches du géant sont innombrables : des taureaux, des chèvres sauvages, des gazelles, des oiseaux de toute sorte, etc. Elles sont, suivant les habitudes de la peinture égyptienne, disposées sur plusieurs zones. Le chien de chasse court à côté du roi ; près de celui-ci, l'artiste a placé un autre chasseur énormément plus petit, pour indiquer l'infériorité de son rang. La quantité énorme de gibier frappé par ces personnages, si elle n'est pas un simple emblème de l'habileté du roi, pourrait indiquer la présence en Égypte des parcs dont nous parlons.

Pour l'Asie, aucun doute n'est possible à cet égard. Ce n'est pas seulement du gibier ordinaire qu'on entasse dans les parcs pour les chasses des souverains, ce sont des bêtes féroces que le roi s'amuse à chasser. Les rois d'Assyrie, par exemple, n'avaient pas de plus grand

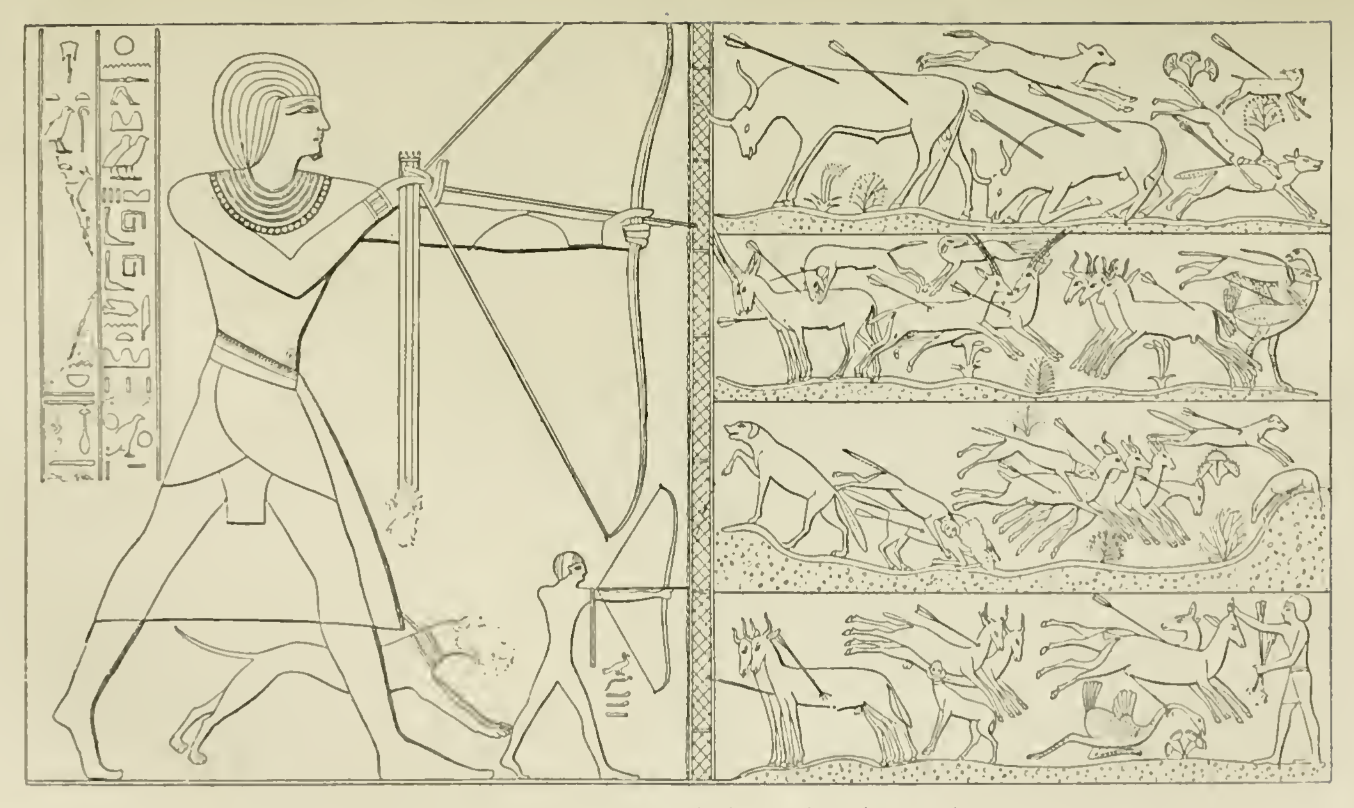


Fig. 17. — Chasse d'un pharaon. (D'après une peinture égyptienne.)

plaisir qu'à tuer des lions, et, aujourd'hui encore, la chasse aux panthères est l'amusement favori des monarques orientaux.

Quinte-Curce, en parlant de la marche d'Alexandre dans la haute Asie, donne quelques renseignements sur les parcs qui, dans la Sogdiane, servaient à cet usage des rois : « En cette contrée, dit-il, leur plus grande magnificence consiste en des parcs remplis de bêtes fauves, et, pour cet effet, ils choisissent de grandes forêts arrosées d'eaux et les ferment de murailles qu'ils garnissent de tours pour la retraite des veneurs. On en fit voir un entre autres où il y avait quatre cents ans qu'on avait chassé. Le roi (Alexandre) entra dedans avec toute son armée et fit lancer des bêtes de tous côtés, parmi lesquelles il y eut un lion d'une épouvantable grandeur qui vint droit à lui, et Lysimaque, lequel régna depuis, se trouvant près du roi et présentant l'épieu à la bête, le roi le repoussa et lui commanda de se retirer, disant qu'il pouvait aussi bien tuer un lion qu'avait fait Lysimaque, car un jour, comme ce prince chassait en Syrie, il tua bien tout seul un lion prodigieusement grand ; aussi il en eut l'épaule déchirée jusqu'à l'os et fut en extrême danger de sa vie. Le roi donc, lui reprochant cela, fit encore mieux qu'il n'avait dit, puisque non-seulement il ne manqua pas la bête, mais la tua d'un seul coup. Du reste, quoique ce combat lui eût réussi, les Macédoniens ordonnèrent, selon leur coutume, que le roi n'irait plus à la chasse à pied et sans avoir quelques-uns de ses officiers avec lui. Après avoir fait mettre par terre jusqu'à quatre mille bêtes, il fit festin à toute l'armée dans ce même parc. »

La figure 18 montre une chasse royale en Perse ; les éléphants et les sangliers se pressent autour du souverain qui les abat avec ses flèches. L'usage d'avoir des grands parcs pour la chasse s'est toujours conservé en Orient. Il est probable que c'est en Asie que les Romains ont pris cette coutume qui date de la fin de la république, c'est-à-dire de l'époque où ils furent en rapport constant avec l'Orient.

A Rome, les hommes opulents, les grands fonctionnaires, qui voulaient se reposer par la chasse, avaient sur leurs terres des parcs spécialement disposés à cet effet. Pline nous apprend en effet que Fulvius Lupinus a le premier établi des parcs pour les sangliers et les autres bêtes fauves dans les propriétés qu'il avait aux environs de Tarquinies, et qu'il fut bientôt surpassé par Lucullus et Q. Hortensius.

Varron est entré dans quelques détails sur la chasse : « Le sanglier, dit-il, est un gibier de parc et on engraisse sans trop de peine l'animal qui y entre sauvage aussi bien que celui qui est né dans la domesticité.

Dans la propriété que Varron a achetée aux environs de Tusculum, les sangliers et les chevreuils se rassemblent au son du cor, à heure fixe,

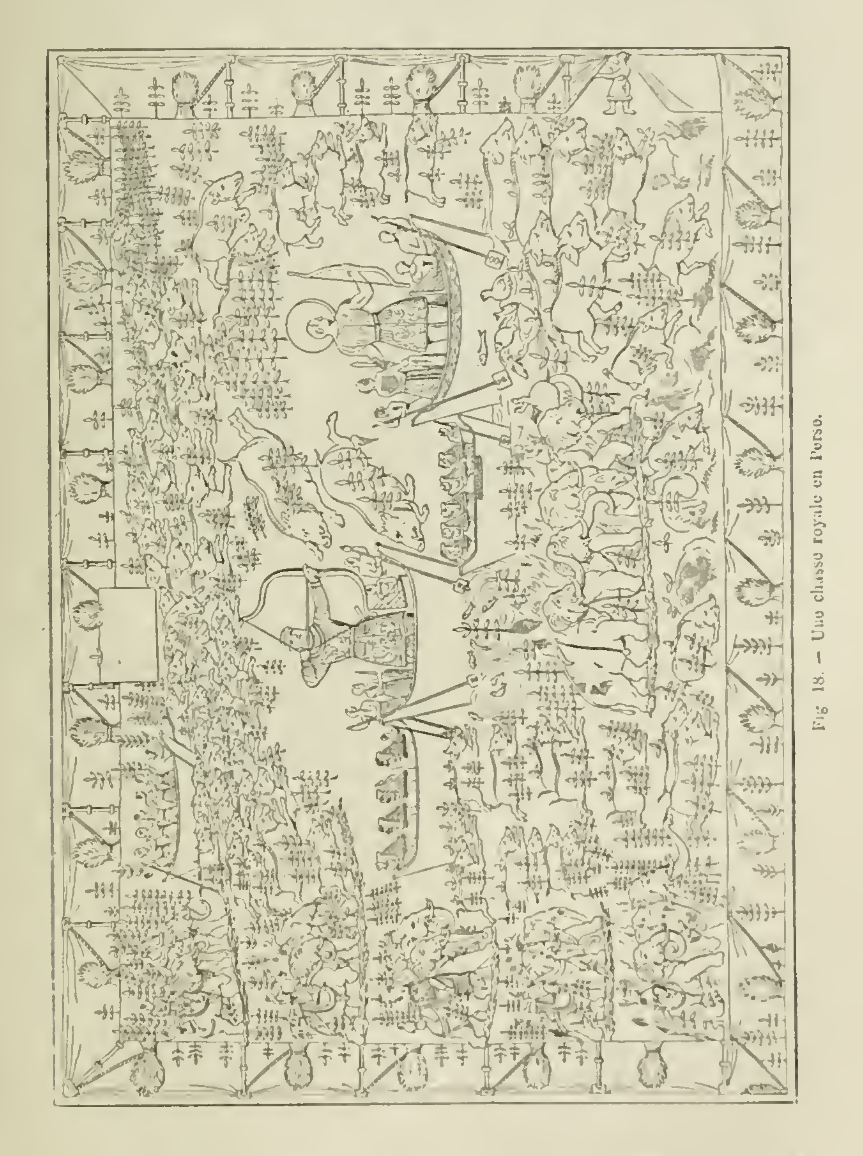


Fig. 18. — Une chasse royale en Perse.

pour prendre leur nourriture, tandis que d'un tertre réservé aux exercices gymnastiques, on jette aux uns du gland, aux autres de la vesce, ou quelque autre pâture semblable... Q. Hortensius a sur le territoire

de Laurente un bois de plus de cinquante arpents, entouré de murailles. Au milieu du bois est une espèce d'élévation où l'on avait disposé trois lits et où on nous servit à souper. Hortensius fit venir Orphée, qui arrive en robe longue, la cithare à la main, et qui, sur l'ordre qu'il en reçoit, se met à jouer de la trompette. Au premier son de l'instrument nous nous voyons entourés d'une multitude de cerfs, de sangliers et autres bêtes fauves, si bien que le spectacle ne nous parut pas au-dessous des chasses sans bêtes féroces, dont les édiles nous donnent quelquefois le plaisir au grand cirque. »

Dans des parcs de ce genre, la chasse méritait véritablement le nom de délassement, car elle n'entraînait pas de véritable fatigue. C'était bien ainsi que l'entendaient les Romains, comme on peut en juger par la lettre suivante que Pline le Jeune écrit à Tacite : « Tu vas rire, eh bien ! ris tant qu'il te plaira. Ce Pline que tu connais a pris trois sangliers, et des plus beaux. Quoi ! lui-même? Oui, lui-même. Ne va pourtant pas croire qu'il en ait coûté beaucoup à mon repos et à ma paresse. J'étais assis près des toiles, ni pieu ni dard sous ma main, rien qu'un poinçon et des tablettes. Je rêvais, j'écrivais, et je me préparais la consolation de remporter mes pages pleines, si je m'en retournais les mains vides. Ne dédaigne pas cette manière d'étudier. Tu ne saurais croire combien le mouvement du corps donne de vivacité à l'esprit, sans compter que l'ombre des forêts, la solitude et ce profond silence qu'exige la chasse, sont très-propres à nous inspirer. Ainsi, crois-moi, quand tu voudras te livrer à cet exercice emporte ta pannetière et ta bouteille ; mais n'oublie pas tes tablettes. Tu éprouveras que Minerve ne se plaît pas moins que Diane sur les montagnes. Adieu. »

II

LA PÊCHE

Les pêcheurs. — Les engins de la pêche. — Les viviers.

Les pêcheurs. — La pêche a été, comme la chasse, un moyen d'alimentation pour les premiers hommes, et, si on en voulait recher-

cher l'origine, il faudrait sans doute remonter aussi haut que l'espèce humaine. Les tribus, qui sont plus tard devenues les cités, s'établissaient au bord des rivières. Les plus anciennes civilisations se sont développées au bord des fleuves, où les hommes trouvaient plus de facilités qu'ailleurs pour s'alimenter. Le Nil était extrêmement poissonneux, et quand il débordait, les habitants des villages bénéficiaient du poisson qu'il laissait partout, en même temps que son limon fécondait le sol. En effet, les canaux, les viviers, les étangs, étaient organisés pour garder le poisson que le fleuve avait amené, parce qu'on fermait toutes les issues après l'inondation. Il y avait partout des poissonneries dont le revenu était énorme. L'Égypte faisait une consommation très-considérable de poissons, car, outre celui qu'on servait journellement à table, il en fallait des provisions pour l'alimentation des animaux sacrés conservés dans les temples, qui possédaient pour cet usage de vastes réservoirs. La Grèce n'a pas de grands fleuves, mais elle a des îles et des côtes profondément dentelées. La pêche y était abondante, et une foule de malheureux trouvaient en elle un moyen de subsistance assuré.

Il y a eu des populations entières qui ne vivaient que de poissons. Diodore de Sicile cite les ichthyophages, qui habitaient au bord de la mer Rouge, et il donne sur eux les renseignements suivants : « Leurs habitations, dit-il, sont établies dans le voisinage de la mer, dans des rochers remplis de cavernes, de précipices et de défilés, communiquant entre eux par des passages tortueux. Ils ont tiré parti de ces dispositions de la côte, en fermant avec des quartiers de roche toutes les issues de leurs cavernes, dans lesquelles les poissons sont pris comme dans un filet. Car, à la marée montante qui arrive deux fois par jour, la mer recouvre tous les rochers de la côte et les flots portent avec eux une immense quantité de poissons de toute espèce, qui s'arrêtent sur le rivage et s'engagent dans les cavités des rochers où ils sont attirés par l'appât de la nourriture. Mais au moment de la marée basse, lorsque l'eau se retire des interstices et des crevasses des pierres, les poissons y restent emprisonnés. Alors tous les habitants se rassemblent sur le rivage, avec leurs femmes et leurs enfants, comme s'ils étaient appelés par un ordre émané d'un seul chef; se divisant ensuite en plusieurs bandes, chacun court vers l'espace qui lui appartient, en poussant de grands cris, comme les chasseurs lorsqu'ils aperçoivent leur proie. Les femmes et les enfants prennent les poissons les plus petits et les plus proches du bord, et les jettent sur le sable; les individus plus robustes

se saisissent des poissons plus grands. La vague rejette non-seulement des homards, des murènes et des chiens de mer, mais encore des phoques et beaucoup d'autres animaux étranges et inconnus. Ignorant la fabrication des armes, les habitants les tuent avec des cornes de boucs aiguës et les coupent en morceaux avec des pierres tranchantes. »



Fig. 19. — Pêcheur.

Une statue du Vatican, dont il existe des variantes dans diverses collections, nous montre un vieux pêcheur debout et tenant un panier ou un pot dans sa main gauche. Il est entièrement nu, sauf une petite draperie serrée autour des reins qui ne cache guère les parties viriles et qu'on croit avoir été destinée à serrer le ventre et peut-être à contenir de petits objets à l'usage des pêcheurs (fig. 19).

Quant à l'habitation des pêcheurs, Théocrite l'a décrite dans une de ses idylles : « Dans une cabane, dont le toit était de jonc et le mur de feuillage, deux vieux pêcheurs étaient couchés sur un lit d'algues desséchées. Autour d'eux étaient épars les instruments de leurs rudes travaux, des paniers, des lignes, des hameçons, des filets encore couverts de mousse, des lacets, des nasses d'osier, une outre et une vieille barque posée sur des rouleaux ; une natte de jonc, leurs habits et leurs bonnets antiques formaient un oreiller sous leurs têtes. Tels étaient les outils, telles étaient les richesses des deux pêcheurs. Pas un vase, pas même un chien fidèle. »

Les engins de la pêche. — Les outils dont se sert le pêcheur sont décrits dans plusieurs pièces de l'Anthologie grecque : « Un hameçon bien recourbé, de longues perches, une ligne, les paniers où l'on met les poissons, cette nasse, invention des laborieux pêcheurs, un rude trident, arme neptunienne, et les paires de rames de ses bateaux, le pêcheur Diophante les a offerts et consacrés au dieu de la pêche, comme il le devait en souvenir du métier qu'il exerça longtemps. »

Voici une autre pièce de l'Anthologie ; celle-ci a trait à une offrande faite par un vieux pêcheur qui ne peut plus travailler : « Des roseaux attachés bout à bout, la rame qui fend les flots, des hameçons aux pointes perçantes, un plomb et sa corde, le liége indicateur de la nasse, deux paniers suspendus à sa corde de jonc, la pierre d'où jaillit l'étincelle, et une ancre, appui des vaisseaux dans la tourmente, voilà l'offrande consacrée à Mercure par Pison le pêcheur, dont la main tremble et que ses travaux ont épuisé. »



Fig. 20. — Pêcheur à la ligne. (D'après une peinture de Pompei.)

Les hameçons qu'on a retrouvés ont une forme qui ne diffère pas essentiellement de celle que nous leur donnons aujourd'hui. Les pêcheurs mettaient le hameçon au bout d'un fil suspendu à une longue tige, absolument comme nous faisons, et l'industrie du pêcheur à la ligne paraît n'avoir ni progressé ni décliné depuis l'antiquité. Les pêcheurs de profession usaient plus

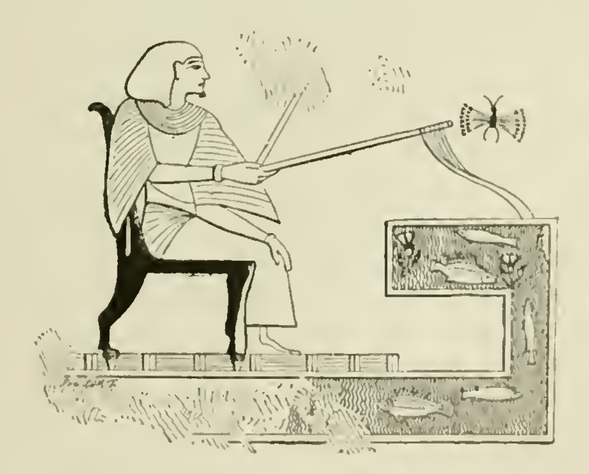


Fig. 21. — Égyptien pêchant à la ligne dans son jardin.

volontiers du filet, et la ligne n'était guère en usage que pour les gens très-pauvres qui n'avaient pas le moyen de se procurer des filets, ou pour les personnes aisées qui faisaient de la pêche un amusement. Les peintures de Pompéi prouvent que ce délassement était fort usité, car les pêcheurs à la ligne se trouvent sur tous les paysages qui décorent

les murailles (fig. 20). Une peinture bien plus curieuse, tirée d'un hypogée de Thèbes (fig. 21), montre un Égyptien de la classe opulente, assis sur un fauteuil et tenant une longue ligne, avec laquelle il pêche tranquillement dans le bassin de son jardin, où l'artiste n'a pas oublié de faire figurer des poissons.

D'après Hérodote, c'est à l'aide du hameçon qu'on s'emparait du crocodile : « Il y a, dit l'historien grec, différentes manières de prendre le crocodile. Je ne parlerai que de celle qui me paraît mériter le plus d'être rapportée. On attache une partie du dos d'un porc à un hameçon, qu'on laisse aller au milieu du fleuve afin d'amorcer le crocodile. On se place sur le bord de la rivière et l'on prend un cochon de lait en vie qu'on bat pour le faire crier. Le crocodile s'approche du côté où il entend ces cris, et rencontrant en chemin le morceau de porc, il l'avale. Le pêcheur le tire à lui, et la première chose qu'il fait après l'avoir mis à terre, c'est de lui couvrir les yeux de fange. Par ce moyen, il en vient facilement à bout ; autrement il aurait beaucoup de peine. »

Le trident, qui est devenu l'emblème de Neptune, était à l'origine un instrument de pêche qui paraît même avoir été assez fréquemment employé dans l'antiquité. Le trident était une espèce de fourche à trois dents, quelquefois ces fourches n'avaient que deux dents et on les appelle alors bidents. La manière de s'en servir était d'ailleurs exactement la même. Les Égyptiens employaient le bident pour prendre certains poissons d'un assez fort volume qu'il fallait saisir au passage dans le moment où ils remontaient le fleuve. Ce genre de pêche, qui demandait beaucoup de temps et d'adresse, devait être par cela même peu lucratif, et il est probable que le peuple ne s'y adonnait guère. Aussi, la figure qui nous montre la pêche au bident représente un personnage dont le rang élevé est caractérisé par son énorme stature (fig. 22).

C'est toujours à l'Égypte qu'il faut s'adresser pour trouver les plus anciens types des instruments dont nous nous servons. Pour les filets de la pêche, notamment, les Grecs et les Romains ont apporté bien peu de modifications à ceux dont se servaient les Égyptiens. Ceux-ci en employaient d'ailleurs de plusieurs sortes. Les plus grands étaient de forme oblongue avec des montants en bois, et un morceau de plomb était placé au fond. Quelquefois le filet était lancé d'un bateau ; mais les monuments représentent bien plus souvent des pêcheurs placés sur le rivage et tirant avec effort des cordes attachées au bout d'un grand filet. Pour prendre le poisson dans les eaux peu profondes, on se servait d'un filet beaucoup plus petit et qui pouvait être manié par un

homme seul. Ceux-là étaient garnis de chaque côté d'une perche, et le pêcheur en tenait une dans chaque main. Il épiait ainsi le moment où les petits poissons traversent l'eau en troupes nombreuses et le lançait alors pour prendre une grande quantité de poissons à la fois.

Les Grecs et les Romains étaient très-grands amateurs de poissons, et la pêche au filet s'exerçait sur une très-grande échelle pour satisfaire



Fig. 22. — La pêche au bident. (D'après une peinture égyptienne.)

ce goût, qui devenait parfois extrêmement dispendieux, comme le prouve l'histoire suivante racontée par Pline : « Asinius Celer, personnage consulaire, grand amateur de rougets, en acheta un sous le règne de Caligula, au prix de 8,000 sesterces (1,168 francs). Cette prodigalité reporte la pensée sur ceux qui, dans leurs doléances sur le luxe, se plaignaient qu'un cuisinier coutât plus cher qu'un cheval. Mais aujourd'hui un poisson coûte le prix d'un cuisinier, un cuisinier le prix d'un triomphe. Maintenant, il n'y a guère d'homme plus estimé que celui qui sait le mieux ruiner son maître. Licinius Mucianus a rapporté qu'un rouget de

80 livres avait été pris dans la mer Rouge. Combien nos gastronomes l'auraient-ils payé s'il avait été pêché dans la mer qui baigne nos villas suburbaines ? »

Horace, qui avait assurément quelque droit à être rangé parmi les gourmets, a raillé les faux connaisseurs qui estiment le poisson en proportion de sa rareté ou de sa dimension inusitée : « Et ce loup de « mer à la gueule béante, es-tu de ces délicats qui discernent à coup « sûr s'il a été pêché dans le Tibre ou dans la mer, à l'embouchure de « la rivière, ou bien entre les deux ponts ! » Maladroit ! Tu fais cas d'un barbeau de trois livres et n'en peux tâter sans le mettre en pièces. Que tu es bien la dupe de l'apparence... Un *gros barbeau*, mais un *petit bar*, voilà ta fête, justement parce que les petits bars sont aussi rares que les barbeaux de trois livres. Heureusement l'estomac à jeun n'y met pas tant de recherche. »

La gourmandise des Romains dépassait toutes bornes, et il n'est pas d'extravagance dont un homme riche ne fût capable pour satisfaire sa passion pour les mets extraordinaires. On peut en juger par cette autre histoire que nous empruntons à Athénée : « Il y avait à Rome, dit-il, sous l'empereur Tibère, un homme voluptueux et très-riche, nommé Apicius. C'est de son nom que plusieurs sortes de gâteaux ont été appelés *apiciens*. Son ventre lui coûtait par an des sommes énormes. Il demeurait ordinairement à Minturnes, ville de Campanie, où il mangeait des squilles qu'il payait fort cher. On en pêche là de si grosses que ni celles de Smyrne, ni les écrevisses d'Alexandrie n'en approchent pas. On lui dit un jour qu'on pêchait des squilles monstrueuses en Afrique ; il s'embarque sans tarder d'un seul jour. Après avoir essuyé une furieuse tempête, il arrive à la côte où le bruit de son voyage l'avait déjà devancé. Avant qu'il ait mis pied à terre, les pêcheurs viennent à son bord, lui apportent ce qu'ils ont de plus beau. — N'en avez-vous pas de plus grosses ? leur dit-il. — Non, il ne s'en pêche pas de plus belles que celles que nous apportons. Se rappelant aussitôt les squilles de Minturnes, il ordonne à son pilote de retourner en Italie, sans approcher davantage de la côté où ils étaient... »

La figure 23 montre une pêche au filet, d'après une peinture antique découverte à Rome. Trois enfants placés dans un bateau tirent à eux leur filet qui ne diffère pas de ceux qu'on emploie de nos jours.

Il y avait aussi quelques animaux que l'on pêchait sans employer pour cela aucun engin spécial, par exemple les tortues. Diodore de Sicile nous donne les renseignements suivants sur les Éthiopiens qui

se livraient à cette pêche : « Il y a dans cette mer, dit-il, une multitude d'îles voisines du continent, petites et basses ; il n'y croît aucun fruit cultivé ou sauvage. La mer n'y est point orageuse, car ses flots se brisent contre les caps de ces îles, refuge paisible des nombreuses tortues marines qui vivent dans ces parages. Ces animaux passent les nuits dans la haute mer pour y chercher leur nourriture, et dans le jour ils se rendent dans les eaux qui baignent ces îles, pour dormir au soleil avec leur carapace s'élevant au-dessus de la surface des eaux, de manière à présenter l'aspect de barques renversées, car elles sont d'une grosseur énorme et peu inférieure à celle d'un très-petit bateau pêcheur. Les insulaires s'approchent alors des tortues, doucement, à la nage ; ils attaquent l'animal de droite et de gauche à la fois, d'un côté pour le retenir fixe, et de l'autre pour le soulever afin de le renverser sur le dos ; ils le maintiennent dans cet état, car autrement il se sauverait en nageant dans les profondeurs de la mer. L'un des pêcheurs, attachant une longue corde à la queue de l'animal, gagne la terre à la nage et tire la tortue après lui en s'aidant des bras de ses compagnons. Arrivés chez eux, ils font un repas de la chair cachée sous les écailles, après l'avoir légèrement fait griller au soleil. Ils se servent de ces écailles, qui ont la forme d'un bateau, soit pour transporter de l'eau qu'ils vont chercher sur le continent, soit pour construire des espèces de cabanes, en plaçant les carapaces debout et inclinées au sommet. Ainsi, un seul bienfait de la nature en renferme plusieurs autres, car la tortue fournit à ces insulaires tout à la fois un aliment, un vase, une habitation et un navire. »



Fig. 23. — Pêche au filet.

Les viviers. — Certaines côtes, notamment du côté de l'Égypte, étaient si poissonneuses que les habitants y créèrent des étangs artificiels, qui donnèrent probablement aux Romains l'idée de leurs viviers. Diodore nous a transmis sur ce sujet quelques détails intéressants : « Sur le rivage du golfe Arabique (mer Rouge), dit-il, la pêche est si abondante que les habitants peuvent à peine consommer tous les poissons qu'ils prennent. Ils placent, le long des bords de la mer, un grand nombre de roseaux tellement rapprochés et entrelacés, qu'on les pren-

drait pour un filet tendu. Dans cette espèce de palissade sont pratiquées, à de courtes distances, des portes de treillage qui, munies de gonds, tournent facilement dans les deux sens. Les flots envahissant, à la marée montante, le rivage, ouvrent ces portes et les referment pendant le reflux. Ainsi, tous les jours, au moment de la marée, les poissons, arrivant avec le courant, passent par ces portes et sont retenus dans ce filet de roseaux, lorsque les eaux s'écoulent. Aussi, y voit-on quelquefois des monceaux de poissons palpitants que ramassent avec soin ceux qui se livrent à cette industrie ; ils en retirent des vivres abondants et de grands profits. Comme le pays est plat et très-bas, quelques habitants creusent des fossés de plusieurs stades de longueur, depuis la mer jusqu'à leurs demeures. Aux extrémités, ils placent des portes d'osier qu'ils ouvrent à marée haute et qu'ils ferment à la marée basse. Les eaux de la mer se retirent et les poissons restent dans ces fossés, où on les conserve pour les consommer selon les besoins des habitants. »

Varron nous donne sur les viviers les renseignements que voici : « On distingue deux espèces de viviers, les viviers d'eau douce et ceux d'eau salée. Les premiers, formant chez les gens du peuple et dans les fermes ordinaires une industrie assez lucrative, ne sont alimentés que par l'eau que fournissent les Nymphes. Les viviers d'eau salée, au contraire, sont créés par les nobles, pour le faste plus que pour l'utilité. C'est Neptune qui y apporte de l'eau et des poissons. Ils contribuent à vider la bourse du maître, plutôt qu'à la remplir..... Lucullus avait fait ouvrir une montagne près de Naples, dans le seul but d'introduire dans ses viviers l'eau de la mer, que chaque marée y apportait et remportait. Sa passion pour ses viviers de Baïes était portée à ce point qu'il avait donné carte blanche à son architecte pour la construction d'un canal souterrain communiquant de ses viviers à la mer, afin que la marée, au moyen d'une écluse, pût, deux fois par jour, depuis le premier quartier jusqu'à la nouvelle lune, y entrer et en sortir après les avoir rafraîchis. »

Les Romains avaient également des parcs d'huîtres. Voici ce qu'en dit Pline le Naturaliste : « Les parcs d'huîtres ont été établis pour la première fois par Sergius Orata à Baïes, du temps de l'orateur L. Crassus, avant la guerre des Marses, et il les établit non dans un but gastronomique, mais pour gagner de l'argent. Il fut encore le premier à donner la prééminence aux huîtres du lac Lucrin ; car les mêmes espèces d'animaux aquatiques sont meilleures en certains lieux

que dans d'autres, par exemple le turbot de Ravenne, la murène de Sicile, l'élops de Rhodes, et ainsi du reste, pour ne pas dresser ici une liste culinaire. Les rivages de la Bretagne n'étaient pas encore asservis quand Sergius Orata faisait la réputation des huîtres du Lucrin ; plus tard on a jugé que c'était la peine d'aller chercher des huîtres à Brindes, au bout de l'Italie, et, pour qu'il n'y eût pas de rivalité entre les deux saveurs, on a imaginé récemment d'alimenter dans le lac Lucrin les huîtres de Brindes, affamées par ce long trajet. »

III

LA VIE PASTORALE

Les anciens pasteurs. — Les bouviers. — Les bergers. Les chevriers. — Les porchers. — Les chameliers. Les palefreniers. — Les âniers. — Domestication des antilopes. L'art vétérinaire.

Les anciens pasteurs. — La vie pastorale et nomade est antérieure à la vie agricole, qui demande un degré de civilisation plus avancée. Elle a commencé avant les villes et antérieurement à toute fixité dans la population. Les troupeaux sont la richesse des patriarches; planter sa tente dans une contrée où on trouve des pâturages, aller plus loin quand les troupeaux ne trouvent plus sur le sol une nourriture suffisante, telle est la vie patriarcale dans l'antiquité et celle que mènent encore de nos jours les Arabes.

Quand les villes se fondent et que la campagne qui les entoure commence à être cultivée, un antagonisme s'établit nécessairement entre les sédentaires et les nomades. Les troupeaux dévastent les champs labourés, mangent les bourgeons des arbres, et les pasteurs nomades, ennemis des citadins, sont repoussés loin du voisinage des villes. La lutte entre ces deux classes de population forme le fond de l'histoire des peuples primitifs. Les populations agglomérées ont toujours le des

sus et imposent des tributs aux pasteurs qui se vengent en exerçant le brigandage contre les voyageurs isolés. Ces tributs payés aux rois qui résident dans les villes consistent toujours en bétail, et c'est ainsi que nous les voyons représentés sur les plus anciens monuments (fig. 24).

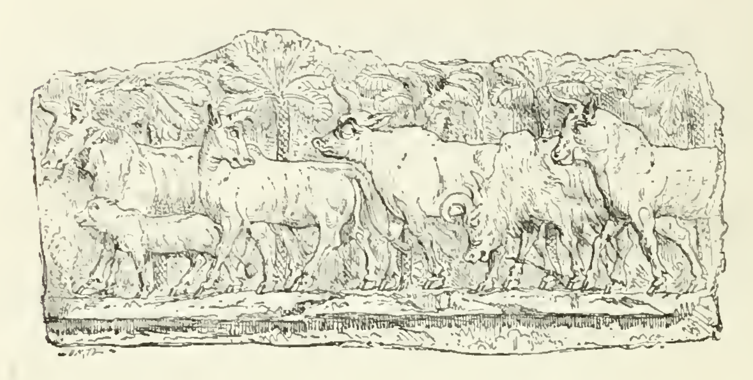


Fig. 24. — Animaux en marche. (Palais de Sardanapale, Louvre.)

Les hommes qui mènent une vie sédentaire possèdent aussi des troupeaux qu'on parque dans des enclos à l'entour de la ferme. On les mène au dehors comme faisaient les nomades, mais on les ramène ensuite au point d'où ils étaient partis. Car ces troupeaux ne sont plus

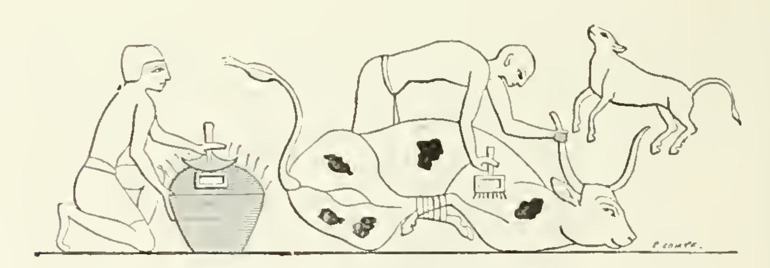


Fig. 25. — Les animaux marqués avec un fer. (D'après une peinture de Thèbes.)

les compagnons d'une tribu voyageuse, mais ils sont la propriété d'un homme qui a une demeure fixe. Dès lors il faut les marquer pour qu'ils ne puissent pas être confondus avec ceux du voisin.

En Égypte, dans les plus anciennes sociétés sédentaires dont il soit fait mention dans l'histoire, nous voyons des peintures qui représentent la manière dont on marque les animaux; elles présentent un homme qui

fait chauffer un fer, et d'autres qui s'en servent pour marquer les bestiaux dont les pattes sont liées (fig. 25 et 26).

Dès que les bestiaux furent attachés à une ferme, ceux qui en avaient soin se classèrent en catégories spéciales.

La spécialisation dans le travail est un des traits essentiels de la race égyptienne. Chaque individu est en quelque sorte un rouage qui est chargé de remplir un rôle déterminé d'avance et dont il n'a pas à sortir. Les conducteurs des troupeaux étaient choisis par les intendants qui, selon la capacité qu'ils croyaient avoir trouvée en eux, leur assignaient une fonction déterminée. On les divisait en bouviers, bergers, chevriers et porchers; les éleveurs de volaille, les oiseleurs, les poissonniers et les laboureurs dépendaient également de la ferme et se rattachaient à la même organisation.

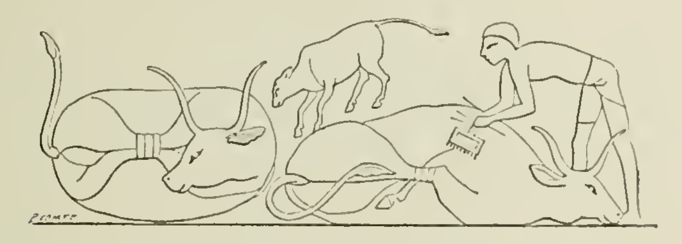


Fig. 26. — Les animaux marqués avec un fer. (D'après une peinture de Thèbes.)

A côté de ceux qui avaient pour mission spéciale de faire produire la terre ou multiplier les troupeaux, il y avait ceux qui réglaient la dépense, s'occupaient des approvisionnements, de la garde ou de la vente des produits, et qui présentaient des rapports aux intendants ou aux chefs du domaine. Dans ces rapports, rien ne devait être omis, et chaque œuf était porté en compte dans le revenu d'une basse-cour. Aucun marché, si petit qu'il fût, ne pouvait être conclu sans la garantie d'un document écrit. La moindre faute, la moindre négligence, était immédiatement suivie de la bastonnade donnée au coupable séance tenante.

La figure 27 représente une peinture qui décore un des tombeaux des pyramides, et sur laquelle on voit un métayer ou intendant qui va porter à son maître les comptes relatifs aux bestiaux qui composent la ferme. Ces comptes s'inscrivaient sur une espèce de pancarte que l'intendant plaçait sur un long bâton qu'il portait à son maître comme un véritable drapeau. Les animaux viennent ensuite, et chaque groupe est suivi par le gardien spécial aux soins duquel il a été confié. L'in-

scription qui accompagne cette peinture nous informe que le propriétaire avait en ce moment en sa possession 834 bœufs, 220 vaches, 760 ânes, 3,235 chèvres et 934 béliers. Sur la peinture, le troupeau est suivi par un homme portant deux petits agneaux qu'il a placés dans des paniers suspendus à une perche.

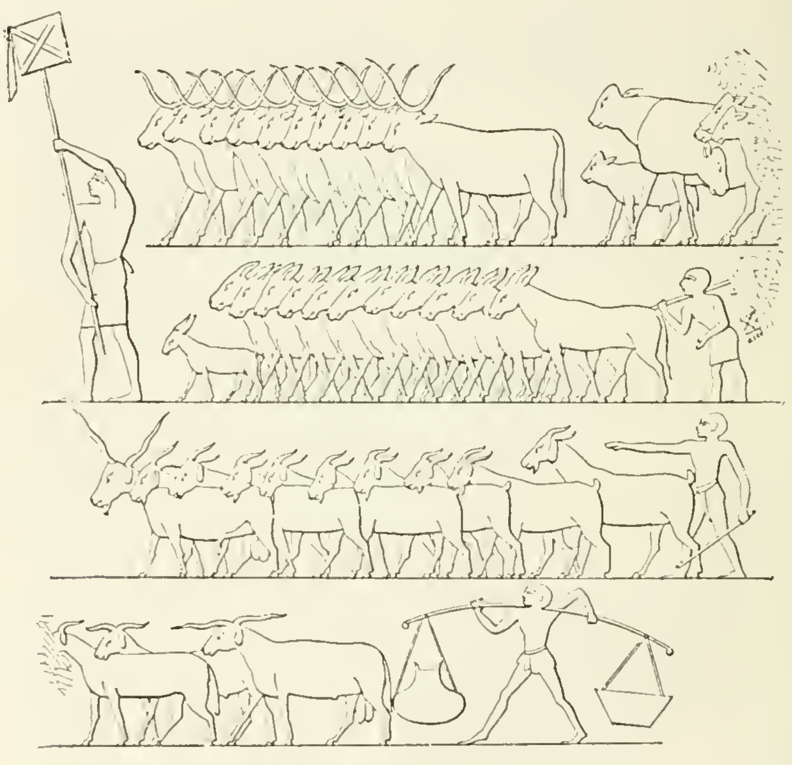


Fig. 27. — Le compte des bestiaux. D'après une peinture égyptienne.)

Ces grandes métairies présentaient en général un ordre parfait qui montre quel cas on faisait de la comptabilité. Mais à côté de cette civilisation, les pasteurs nomades continuaient à côtoyer la société sédentaire, sans toutefois vouloir s'y mêler. On les rencontrait dans les lieux déserts et non cultivés, et ils étaient extrêmement méprisés des cultivateurs, notamment en Égypte, où ils vivaient sur les plateaux sablonneux qui avoisinent la vallée du Nil. Il y en avait aussi dans les plaines de l'Euphrate et du Tigre, et les armées qui traversaient la contrée s'approvisionnaient en route en faisant des razzias.

Les bouviers. — Columelle nous renseigne sur le procédé qu'on employait pour domestiquer les bœufs : « Je suis d'avis, dit-il, que l'on ne dompte pas les bouvillons avant l'âge de trois ans, ni passé celui de cinq, parce que, dans le premier de ces âges, ils sont encore trop délicats, et que, dans le dernier, ils résistent trop ; or, voici comment il faut s'y prendre pour dompter ceux qu'on aura pris à l'état sauvage : on commencera par leur préparer une étable spacieuse, où celui qui sera employé à les dompter puisse tourner avec aisance, et d'où il puisse sortir sans courir aucun danger. Il y aura dans cette étable d'amples mangeoires, au-dessus desquelles seront posées horizontalement, en forme de jougs, à la hauteur de sept pieds de terre, des solives auxquelles on puisse attacher les bouvillons. On choisira ensuite, pour essayer de les dompter, la matinée d'un jour serein qui ne soit pas fête, et on leur attachera aux cornes des cordes de chanvre. Quant aux courroies qu'on jette sur ces animaux quand on veut les prendre, elles devront être emmaillottées de peaux avec leur laine, afin qu'elles ne les blessent point au-dessus des cornes, partie de leur front la plus délicate. Lorsqu'on aura pris des bouvillons, on les conduira aussitôt à l'étable où on les attachera à des poteaux, de façon qu'ils aient une certaine liberté autour d'eux et qu'ils soient séparés les uns des autres à quelque distance, de peur qu'ils ne se blessent mutuellement par les efforts qu'ils feront pour se détacher. S'ils sont trop revêches, on les laissera jeter toute leur furie pendant vingt-quatre heures, et dès qu'elle sera un peu ralentie, on les fera sortir le matin, en ayant soin toutefois qu'il y ait une personne qui aille devant eux, plusieurs autres qui les retiennent par derrière avec des courroies, et une qui les suive pas à pas et qui réprime de temps en temps leurs efforts, en les frappant légèrement avec une massue de bois de saule. Lorsqu'on les aura ramenés à la maison, on les attellera à des poteaux de très-près et de façon qu'ils ne puissent pas remuer la tête. Quand ils seront attachés, il faudra les flatter, en s'approchant doucement d'eux, non pas par derrière ou par les côtés, mais en face, afin qu'ils s'accoutument à envisager celui qui les abordera. Après ces espèces de caresses, il ne faudra guère que trois jours pour les apprivoiser, et ils recevront le joug le quatrième. On attachera à ce joug une branche d'arbre que l'on tirera à soi en guise de timon, et même on y joindra de temps en temps quelque poids pour éprouver leur patience dans le travail, en leur faisant faire de plus grands efforts. Après ces premiers essais il faut les attacher à une charrette vide, et la leur faire traîner d'abord peu de

temps, ensuite dans un plus long espace de chemin, en la chargeant peu à peu de quelques poids. Quand ils seront ainsi domptés, il faudra les mettre aussitôt à la charrue, mais dans un champ déjà labouré, de peur qu'ils ne se rebutent dans ces commencements par la difficulté de l'ouvrage, ou qu'ils ne meurtrissent leurs cous encore tendres, en éprouvant trop de résistance de la part de la terre. »

Les monuments de l'Égypte et de l'Asie montrent fréquemment des troupeaux; dans la figure 28, l'homme qui les conduit est armé d'une lance, parce que le troupeau vient d'être enlevé à l'ennemi, et que c'est un butin qu'il faut pouvoir défendre. Dans les monuments grecs

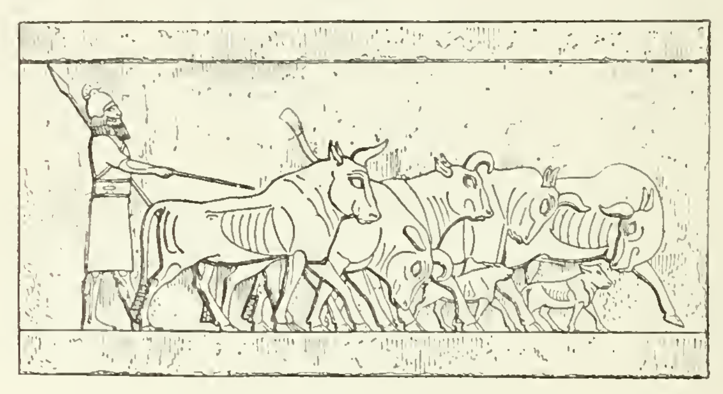


Fig. 28. — Un bouvier assyrien.

et romains, les troupeaux n'apparaissent guère que comme accompagnement des sujets mythologiques.

Les bergers. — Les bergers chaldéens, qui inventèrent l'astronomie, étaient de grands observateurs qui passaient à étudier les phénomènes célestes les heures de loisir d'une profession toute contemplative. Connaissant le ciel et initiés aux secrets de la nature, ils devinrent magiciens et astrologues, et étaient très-respectés. En Grèce, les rois, quelquefois même les dieux, ne dédaignaient pas de conduire eux-mêmes leurs troupeaux. Mais la considération qui, dans l'époque patriarcale, s'attachait aux bergers, disparut complétement quand la société devint plus policée, et au temps où des villes florissantes couvrent la Grèce et l'Italie, les bergers ne sont plus regardés que comme des valets de ferme.

« Le menu bétail, dit Pline le Naturaliste, est une ressource pré-

cieuse, soit pour apaiser les dieux, soit pour nous défendre contre les outrages de l'air. Si le bœuf nourrit l'homme par son travail, l'homme doit à la brebis les toisons dont il s'habille. On distingue deux espèces de brebis, la brebis à housse et la brebis de pacage. La première a la chair mollasse, elle est nourrie de ronces et de broussailles. La seconde, qui vit dans les pâturages, est plus délicate. Les meilleures couvertures pour les brebis viennent de l'Arabie. »



Fig. 29. — Bergers.
(D'après un bas-relief assyrien.)

Les figures 29 et 30 montrent quelles riches toisons avaient les béliers des contrées de l'Euphrate. Les brebis à housse dont parle Pline étaient d'une espèce particulière qu'on élevait aux environs de Tarente; on leur mettait une couverture pour garantir leur laine des injures de l'air, car, si leur chair était peu estimée, leur toison était d'un grand prix.

Columelle parle des soins qu'exigent les brebis : « Il faut faire, dit-il, pour les brebis, des étables basses et spacieuses; on les exposera au



Fig. 30. — Peuples tributaires et animaux. (D'après un bas-relief assyrien.)

midi, parce que ce bétail, quoique le plus vêtu de tous les animaux, est cependant celui qui s'habitue le moins au froid, ainsi qu'aux grandes chaleurs de l'été. C'est pourquoi on doit avoir devant l'entrée de ces étables une cour close par de hautes murailles, dans laquelle ces animaux pourront aller avec sûreté pendant les chaleurs de l'été. On fait aussi en sorte qu'il ne séjourne aucune humidité dans leurs étables et qu'elles soient toujours couvertes de fougère très-sèche ou de chaume,

afin que les brebis soient couchées plus proprement et plus mollement lorsqu'elles auront agnelé. »

Les chevriers. — Les chèvres se tondaient comme les brebis et on se servait de leurs poils pour fabriquer certains tissus communs qui servaient au peuple. Les anciens avaient des troupeaux de chèvres extrêmement nombreux et ils étaient confiés à des gardiens spéciaux, les chevriers, qu'on distinguait des bergers parce que les chèvres allaient principalement dans les pays rocheux et couverts de broussailles. La figure 31 représente un chevrier d'après une miniature du Virgile du Vatican.



Fig. 31. — Chevrier.

Les porchers. — Columelle décrit ainsi les soins qu'il faut donner aux porcs : « Il faut construire pour ces animaux des toits attenant les murailles, lesquelles auront quatre pieds de hauteur, de peur que la truie ne puisse en franchir la clôture. On ne doit pas faire de couverture à ces toits, afin que le gardien puisse faire la revue des pourceaux par en haut et retirer de dessous les mères ceux qu'elles pourront avoir étouffés en se vautrant sur eux..... Celui qui prendra soin des porcs balayera souvent leur cour, encore plus souvent leurs toits, car, quoique cet animal soit malpropre quand il est à paître, il veut cependant que sa retraite soit très-propre. »

Varron nous apprend que la charcuterie des Gaules était très-renommée pour l'excellence de ses produits, dont il se faisait une grande exportation. Les Romains étaient extrêmement friands de certaines parties de la truie. « L'art, dit Pline, l'art s'est appliqué à développer le foie des truies comme celui des oies ; c'est une invention de M. Apicius. Il les engraissait avec des figues sèches, puis les tuait subitement après les avoir abreuvées de vin miellé. Aucun animal ne fournit plus d'aliments à la gourmandise. Sa viande présente environ cinquante saveurs différentes, tandis que celle des autres n'en présente qu'une, de

là tant de décrets des censeurs pour défendre dans les repas les ventres, les glandes, les testicules, les vulves, les têtes ; ce qui n'empêche pas que Publius, auteur des mimes, après être sorti de servitude, ne dîna jamais, dit-on, sans un ventre de truie. »

En Égypte, le porc était considéré comme un animal impur, parce que Typhon, le mauvais principe, avait pris la forme du porc pour combattre Horus. « Les Égyptiens, dit Hérodote, regardent le porc comme un animal impur; en conséquence, si l'un d'eux, en passant près d'un porc, est touché par lui, on le fait descendre tout habillé dans le fleuve et on le baigne avec ses vêtements; d'autre part, les porchers des Égyptiens, seuls de tout le peuple, n'entrent dans aucun temple de la contrée. On ne leur donne point de filles en mariage, et nul n'épouse leurs filles; ils ne peuvent se marier qu'entre eux. »

Ce mépris excessif dans lequel les porchers étaient tenus et le caractère impur qu'on attribuait à cet animal expliquent peut-être sa rareté sur les monuments, où ils ne se montrent presque jamais avant la XVIIIe dynastie. On voit cependant, dans les peintures de Thèbes, un porcher avec deux truies et leurs petits porcs.

Les chameliers. — Le chameau, qui occupe une place si impor-



Fig. 32. — Famille assyrienne en voyage. (D'après un bas-relief assyrien.)

tante dans la vie des Orientaux modernes, n'apparaît jamais sur les monuments égyptiens de l'époque pharaonique. Le chameau était cependant connu des Égyptiens, mais ils ne l'utilisaient pas comme monture. On le voit, au contraire, fréquemment sur les monuments assyriens (fig. 32). L'Asie est en effet le seul pays de l'antiquité où on ait employé le chameau. « Les chameaux, dit Pline le Naturaliste, sont nourris en troupeaux dans l'Orient. On en distingue deux espèces : le

chameau de la Bactriane et celui de l'Arabie. Leur différence consiste en ce que le premier porte deux bosses sur le dos, le second n'en a qu'une. Ainsi que les bœufs, les deux espèces manquent de dents incisives à la mâchoire supérieure. Ils rendent les mêmes services que nos bêtes de somme; on les dresse même pour la guerre. »

Les palefreniers. — La Thessalie était pour les Grecs le pays des chevaux et des cavaliers. C'est dans ce pays que la plupart des fables sur les centaures ont pris naissance. L'Apulie fournissait les meilleurs chevaux de l'Italie; mais ces chevaux, aussi bien que ceux de la Thessalie, étaient surtout des chevaux de luxe. Ce sont au reste les seuls dont les auteurs anciens parlent fréquemment. Les haras de la Babylonie avaient une très-grande réputation; c'est là qu'on élevait les chevaux du roi de Perse et d'Assyrie.

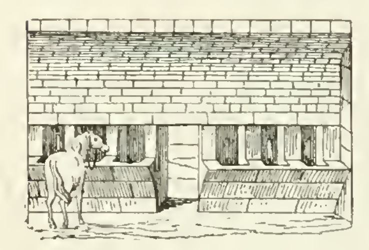


Fig. 33. — Écurie antique.

Varron parle de la manière dont il faut disposer une écurie : « Quand les cavales sont pleines, il faut les ménager au travail et ne pas les exposer au froid, ce qui leur serait fatal pendant la gestation. Par ce motif, il faut préserver de toute humidité le sol de leurs écuries et tenir closes portes et fenêtres. On adaptera aussi de longues barres aux mangeoires pour séparer les cavales et les empêcher de se battre entre elles. »

La figure 33 représente une écurie d'après une ruine encore existante en Sicile. Elle est construite en maçonnerie, mais elle n'est pas divisée en stalles, en sorte qu'il fallait mettre une barre pour séparer un cheval de son voisin. En revanche, au lieu de la mangeoire commune qu'on voit souvent dans nos écuries, chaque animal avait sa mangeoire distincte.

Les chevaux avaient pour l'agriculture une importance beaucoup moindre qu'ils n'en ont acquis chez nous. Pour le labourage, on employait presque exclusivement les bœufs, et pour les voitures, on se servait de préférence de mules.

Le cheval ne paraît pas sur les monuments agricoles de l'Égypte, où il est néanmoins d'une importation fort ancienne. « C'est de la Mésopotamie, dit M. Lenormant, que les Égyptiens rapportèrent pour la première fois le cheval, qui apparaît seulement alors dans leurs sculp-

tures et qui semble leur avoir été jusque-là inconnu. Le roi établit des haras dans les pâturages de la basse Égypte; l'animal qui venait d'être une de leurs plus précieuses conquêtes y prospéra, et, en peu de temps, la vallée du Nil devint un pays de grande production chevaline. En même temps que le cheval, les Égyptiens empruntèrent aux Asiatiques l'usage des chars de guerre qui, dès lors, tinrent une place importante dans les armées des pharaons. »

Les aniers. — L'âne apparaît sur les plus anciens monuments de l'art. Il serait difficile d'affirmer qu'il a été domestiqué antérieurement au

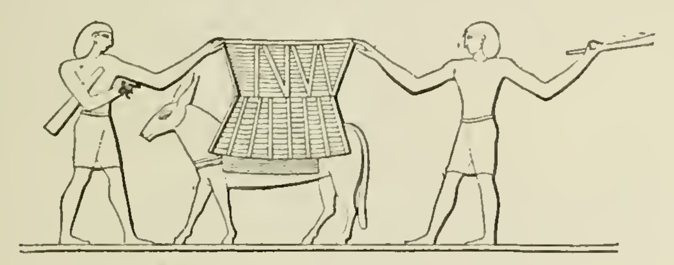


Fig. 34. — Aniers. (D'après une peinture égyptienne.)

cheval, mais nous n'avons pas du cheval des representations aussi anciennes que de l'âne. On se rappelle avoir vu à l'exposition universelle de 1867 le moulage d'un bas-relief représentant un troupeau d'ânes, et se rap-



Fig. 35. — Aniers. (D'après un bas-relief assyrien.)

portant, suivant M. Mariette, à la cinquième dynastie. La fréquence de l'âne sur les monuments de l'Égypte et de l'Asie démontre suffisamment l'emploi qui en était fait dans ces contrées, où il rend encore aujourd'hui les plus grands services (fig. 34 et 35).

En Grèce, l'âne a pris dans l'agriculture une très grande importance, et les agronomes vantent particulièrement les ânes de l'Arcadie. Voici du reste ce qu'en dit Columelle :

« Ayant à parler du bétail, nous commencerons par l'ânon d'Arcadie, cet animal vil et commun, auquel la plupart des auteurs d'économie rurale veulent qu'on ait principalement égard dans l'achat et l'entretien des bêtes de somme, et avec raison ; en effet, on peut se le procurer, même dans les campagnes qui manquent de pâturages, parce qu'il se contente de peu de fourrage et qu'il n'est pas difficile sur le choix, puisqu'on le nourrit de feuilles et d'épines, ou de buissons, ou de bottes de sarment. D'ailleurs, il souffre très-bravement la négligence d'un surveillant ignorant, ainsi que les coups et la disette. Aussi, peut-on en tirer du service plus longtemps que de toute autre bête de somme, parce que, comme il supporte très-bien le travail et la faim, il est rare qu'il soit attaqué de quelque maladie. Cet animal, si facile à entretenir, rend néanmoins plus de services qu'il n'est grand, puisqu'il laboure les terres avec des charrues légères, pour peu qu'elles soient aisées au labour, comme celle de la Bétique et de toute la Libye, et qu'il tire des voitures, pourvu qu'elles ne soient pas très-pesantes. Mais le travail de cet animal le plus usité, presque partout, consiste à tourner la meule et à moudre le blé. C'est pourquoi il n'y a point de campagne qui puisse se passer d'un ânon, cet animal étant très-nécessaire, tant pour porter à la ville que pour en rapporter commodément, sur son cou ou sur son dos, la plupart des choses qui servent à notre usage. »

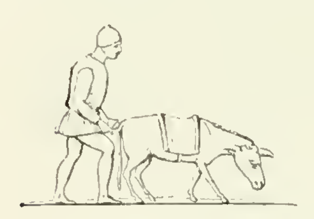


Fig. 36. — Anier italien.

Une lampe d'argile montre un ânier italien et son baudet (fig. 36).

Domestication des antilopes. — Les monuments égyptiens de toutes les époques représentent des chasses d'antilopes ou de gazelles, qu'on voit tantôt poursuivis par de grands lévriers, tantôt ramenés vivants par les valets. Mais, dans les bas-reliefs des plus anciennes dynasties, ces animaux sont représentés en domesticité, non pas comme les troupeaux de daims et de cerfs dans les parcs anglais, mais comme de véritables animaux de ferme, dont on exploitait soit la peau, soit la chair, et qui paraissent en compagnie du bœuf, du mouton et de la chèvre. On a vu que, dans les grandes fermes, il y avait des scribes

chargés de compter et d'enregistrer les troupeaux, et, dans les inscriptions d'une tombe découverte à Saqqarah par Mariette-Bey, M. Lenormant a retrouvé l'état des biens d'un nommé Sabou. Ce personnage possédait neuf mille têtes de bétail, parmi lesquelles on compte trois mille six cent quatre-vingt-sept antilopes.

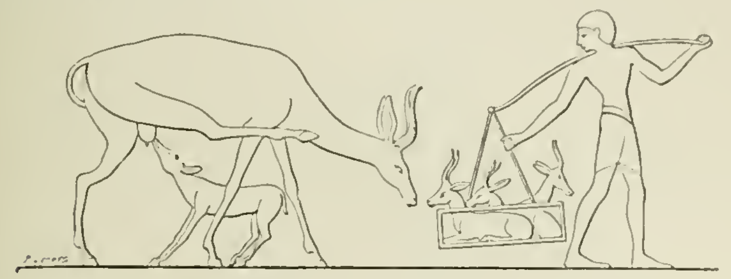


Fig. 37. — Gazelle en domesticité.

Dans plusieurs monuments, on voit des pâtres rapportant de jeunes antilopes sur leurs épaules, comme on en voit d'autres qui tiennent de la même manière des chevreaux ou de petits veaux (fig. 37). On en voit aussi qui donnent aux antilopes une espèce de patée à l'aide de laquelle on les engraissait. Mais la domestication des antilopes paraît avoir cessé après l'expulsion des pasteurs, ou, du moins, les monuments postérieurs à cette époque ne présentent plus rien de semblable.

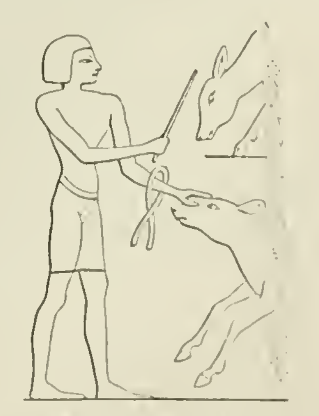


Fig. 38. — Un gardien d'animaux. (Peinture égyptienne à Thèbes.)

L'art vétérinaire. — Nous voyons, par les monuments, que l'art vétérinaire avait une assez grande importance parmi les Égyptiens, et ceux qui le pratiquaient avec habileté, bien qu'appartenant à la classe des pasteurs, étaient les plus estimés. Nous voyons, par les peintures, le soin qu'on apportait à l'éducation des animaux (fig. 38); souvent on voit le berger qui leur présente leur nourriture qu'ils viennent manger dans la main. Ce sont en général des herbes ou des médicaments qu'il fait ainsi avaler aux bêtes, et qu'il est quelquefois obligé de leur introduire dans la bouche.

Ce ne sont pas seulement les bœufs et les moutons qui sont traités de la sorte, et les mêmes soins sont donnés à des animaux du désert, que

les Égyptiens étaient fort habiles à apprivoiser et qu'ils prenaient plaisir à élever dans les fermes. Attentifs à épier les habitudes et à satisfaire les goûts de ces bêtes, ils arrivaient à domestiquer même les animaux les plus rebelles, qui finissaient par se laisser tenir en laisse comme des moutons ou des chèvres. On élevait ainsi des oies sauvages et une foule d'oiseaux qui prenaient place dans les basses-cours, à côté des volailles.

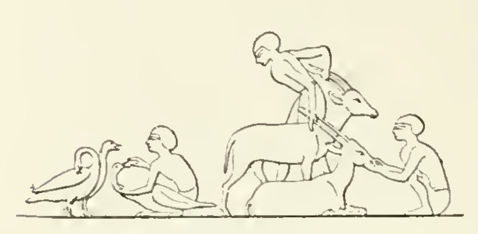


Fig. 39. — Soins donnés aux animaux. (Peinture de Beni-Hassan.)

Une peinture de Beni-Hassan nous montre en détail les soins qui étaient donnés aux animaux. C'est d'abord une oie que l'éleveur est en train d'embecquer (fig. 39); puis on voit les antilopes et les chèvres. Une chèvre a la patte de devant attachée pour l'empêcher de se lever pendant qu'on lui administre le

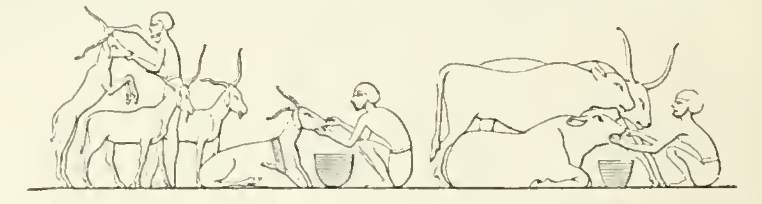


Fig. 40. — Les animaux malades. (Peinture de Beni-Hassan.)

médicament. Plus loin, ce sont des vaches auxquelles on fait avaler une drogue contenue dans un vase placé devant elles (fig. 40).

IV

LA CULTURE

Les charrues. — Le labourage. — Les semailles. — La moisson. Le battage et le vannage. — L'emmagasinage. — Les céréales. — Le papyrus — Le lin.

Les charrues. — En Égypte, les charrues se faisaient généralement en bois dur, sans armature de métal, car le bois suffisait pour cultiver

le léger limon du Nil, et il était inutile de creuser bien profondément dans le sol. Nous avons au musée égyptien du Louvre (salle civile, armoire E) des hoyaux en bois d'ébène jaune. Le musée possède aussi plusieurs peintures représentant des scènes agricoles où on voit des charrues ; mais les tombeaux égyptiens renferment des décorations sur des sujets analogues, et, comme elles sont beaucoup plus anciennes, c'est là qu'il faut étudier les formes primitives de la charrue.

Deux groupes d'hommes tiennent à la main une houe avec laquelle ils travaillent la terre. Cette houe est composée de deux pierres inégalement assemblées par leurs extrémités, de manière à former un angle aigu. La plus courte des deux pièces tient lieu de manche; l'autre, légèrement

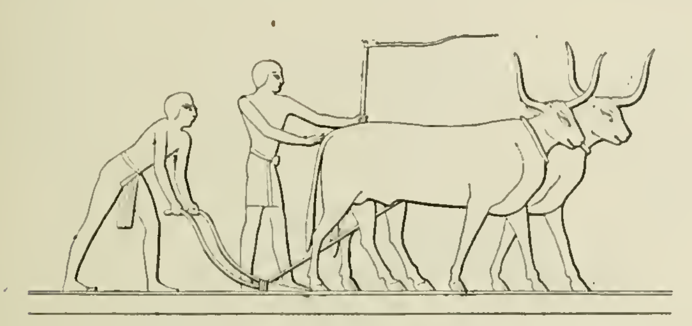


Fig. 41. — Charrue égyptienne.

recourbée en dedans et aiguisée par le bout, forme le bec de l'instrument et sert à déchirer la terre. Une traverse assujettit l'un à l'autre les deux membres de l'instrument. Des machines de ce genre apparaissent fréquemment sur les monuments, mais nous y voyons aussi les perfectionnements qu'elles ont subies. Ainsi, le bec de la houe formant le soc, on a allongé le manche en timon pour faciliter l'attelage et donner les moyens de maîtriser la direction. Il a fallu alors, près du sommet de l'angle, ajuster une pièce de bois sur laquelle un homme pèse avec sa main pour enfoncer le soc dans la terre. La pression est le seul effet que cet homme puisse produire, car il n'a encore aucun moyen d'influer sur la direction de la machine, dont le soin paraît appartenir aux hommes placés près du timon. Mais, quand au lieu d'atteler des hommes, on a employé des bœufs, il a fallu ajouter encore un perfectionnement. On imagina alors de placer à la partie antérieure de la pièce de bois sur laquelle s'exerçait la pression un trou annulaire, ou plutôt une anse ; le laboureur, en tenant fortement cette anse, pouvait

enfoncer le soc et être en même temps assez maître de sa machine pour empêcher les mouvements irréguliers produits par les inégalités du terrain. Divers monuments montrent cette espèce de charrue; mais on peut voir, à la figure 41, un autre système dont la construction a encore subi un nouveau perfectionnement. Ici on a placé, à la partie postérieure de l'instrument, deux cornes écartées l'une de l'autre et faisant, par un assemblage solide, un même corps avec le soc. Nous avons donc ici une véritable charrue, qui toutefois est dépourvue de

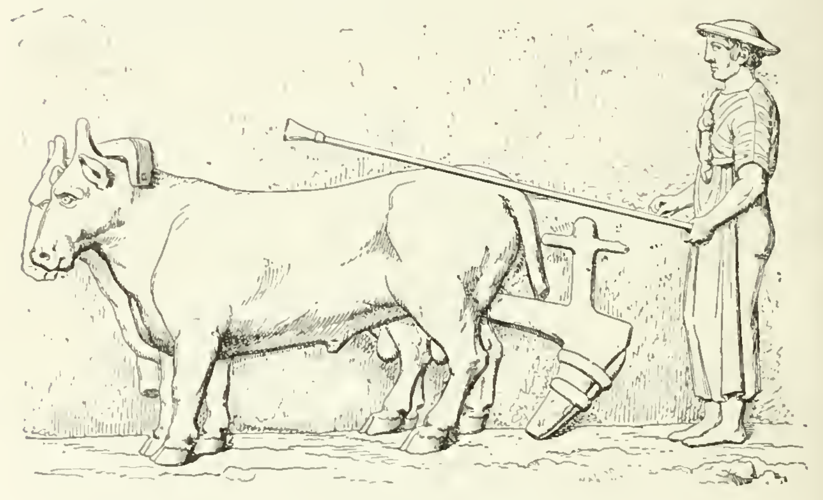


Fig. 42. — Charrue étrusque. (D'après un bronze trouvé à Arezzo.)

roues, car on n'en rencontre pas dans les instruments aratoires des Égyptiens.

La figure 42 représente une charrue étrusque, et on peut se convaincre en la voyant que les Italiens de l'époque primitive n'étaient pas encore bien avancés en agriculture. Il en était de même pour les Grecs de l'âge héroïque. Hésiode, dans *les Travaux et les Jours*, conseille au laboureur de construire deux charrues : « Construis dans ta demeure deux charrues, l'une d'une seule pièce, l'autre de bois d'assemblage; rien n'est plus utile, puisque, si tu brises l'une, tu pourras atteler tes bœufs à l'autre ; c'est le laurier ou l'orme qui forment les timons les plus forts; que le dental soit de chêne, et le manche d'yeuse » (fig. 43).

Le vieux poëte donne ensuite quelques conseils sur la manière de se servir de la charrue: « Dès que le temps du labourage est venu pour

les mortels, hâte-toi, pars le matin avec tes esclaves, travaille dans la saison le sol humide et sec pour rendre le champ fertile, défriche la terre dans le printemps, laboure-la encore pendant l'été ; elle ne trompera point ton espérance... Lorsque, commençant le labour et prenant dans ta main l'extrémité du manche, tu frappes de l'aiguillon le dos de tes bœufs qui traînent le timon à l'aide des courroies, qu'un jeune serviteur te suive armé d'un hoyau et donne du mal aux oiseaux en recouvrant la semence. »

Dans *les Géorgiques*, Virgile nous décrit la charrue romaine, qui est d'une construction beaucoup plus perfectionnée que celles que nous avons vues tout à l'heure : « Dans la forêt qui l'a vu naître, on courbe

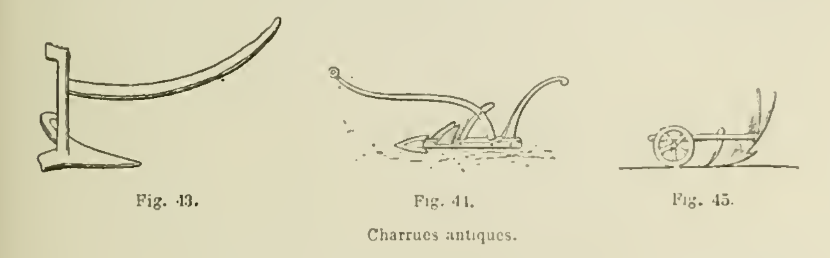


Fig. 43. Fig. 44. Fig. 45.

Charrues antiques.

avec de grands efforts un jeune ormeau, pour le disposer à prendre la forme d'une charrue ; on y adapte un timon qui s'étend de huit pieds en avant, et entre deux oreillons on fixe un double soc. Il faut aussi couper d'avance le tilleul et le hêtre léger destinés à former, l'un le joug, l'autre le manche qui doit, par derrière, tourner à volonté la charrue ; on laisse la fumée du foyer, où ces bois sont suspendus, les éprouver et les durcir. »

Un bas-relief, découvert dans la presqu'île de Magnésie, montre une charrue où l'on voit toutes les parties essentielles décrites par les auteurs : la tige recourbée en queue dont l'extrémité formait le timon, la pièce de bois où s'enclavait le soc, les oreilles et le manche avec lequel le laboureur dirigeait la charrue (fig. 44). Une autre charrue antique, pourvue de roues, est représentée sur la figure 45. Ce genre de charrue paraît avoir été usité surtout en Gaule.

Le labourage. — Une peinture du Louvre nous montre une charrue égyptienne tirée par quatre esclaves, tandis que d'autres fouillent la terre avec le hoyau. Des scènes identiques se retrouvent dans d'autres endroits. Cependant on voit beaucoup plus souvent et dans les

époques les plus reculées des attelages de bœufs, jamais de chevaux. Le joug égyptien se place habituellement sur l'os frontal des deux bœufs et est fixé aux cornes au moyen de courroies. Cependant on voit quelquefois des bœufs qui sont attelés au moyen d'un collier et non pas d'un joug. Plusieurs scènes de labourage sont représentées dans les peintures des tombeaux égyptiens ; les hypogées de Beni-Hassan en ont une très-complète qu'on a vue plus haut (fig. 41). La charrue est traînée par deux bœufs attelés au joug : le conducteur se tient près d'eux avec un fouet à manche court. Derrière lui un ouvrier maintient la charrue dont il tient les deux manches.

La figure 46 représente un joug étrusque dont nous avons montré plus haut l'attelage (fig. 42). Les agronomes romains se préoccupent beaucoup de la manière dont les bœufs devront travailler. « D'abord, dit Columelle, les bœufs seront accouplés au joug, étroitement serrés, afin qu'ils marchent d'un pas grave et imposant, le corps droit, la tête levée, que leur cou soit moins fatigué et que le joug se trouve bien posé sur leurs épaules. Ce mode d'attelage est généralement adopté. Quant à celui qui est usité dans quelques provinces, et qui consiste à attacher les bœufs au joug par les cornes, il est avec raison condamné par tous ceux qui ont écrit sur l'agriculture. » On voit que les anciens Romains avaient sur la manière d'atteler les bœufs des idées toutes différentes de celles qui ont cours en France aujourd'hui.

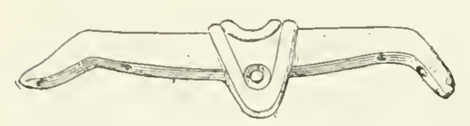


Fig. 46. — Joug étrusque.

Plus loin, Columelle reprend en ces termes : « Le laboureur gouvernera ses bœufs par la voix plutôt que par les coups, qui ne doivent être que sa dernière ressource. Il ne se servira jamais d'un aiguillon, ce qui rendrait l'animal rétif et le ferait ruer. Il n'arrêtera jamais ses bœufs au milieu d'une ligne ; ce n'est qu'au bout du sillon qu'il les laissera se reposer, afin qu'ils aient plus d'ardeur au travail et qu'ils parcourent plus vite la longueur du sillon. »

Les semailles. — En Égypte, les monuments montrent les semeurs tenant de la main gauche une poche à bretelles dans laquelle ils puisent des poignées de graines pour les lancer à la volée. Le mouvement du semeur n'est pas tout à fait le même que dans nos pays et devait fatiguer davantage l'ouvrier : car il lève le bras en l'air, de façon que

la main se trouve un peu plus haut que la tête. Le peintre montre la semence s'échappant de là pour aller tomber à l'endroit voulu en jets nettement dessinés et avec une régularité mathématique. Le semeur suit généralement la charrue, mais souvent aussi on le voit placé à côté des bœufs.

Hérodote rapporte qu'aussitôt que la terre est ensemencée on y lâche des animaux qui piétinent le sol de manière que la semence étant ainsi retournée et enterrée, il n'y ait plus ensuite qu'à attendre la moisson. Ce curieux usage est pleinement confirmé par les monuments. En effet, dans les peintures qui décorent les tombeaux de Giseh, on voit des chèvres occupées à ce travail. Elles foulent aux pieds le grain déposé dans la terre récemment enrichie par le limon du Nil, et des hommes, tenant

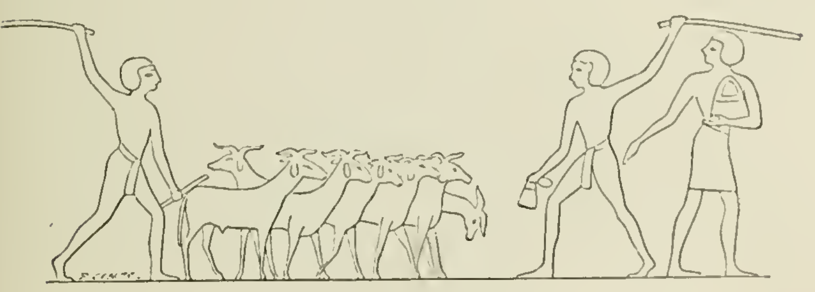


Fig. 47. — La terre foulée aux pieds.
(D'après une peinture égyptienne dans un tombeau des pyramides.)

en main des sacs de grains destinés à l'ensemencement, les excitent à piétiner en les menaçant de leurs bâtons (fig. 47.)

Les peintures des hypogées de Beni-Hassan montrent la même coutume, mais d'une manière encore plus explicite ; des hommes armés de fouets frappent, en les poussant dans des directions opposées, des troupeaux de béliers et de moutons qu'ils veulent mettre en mouvement pour les forcer de piétiner la terre, et les terrains où ils doivent agir est circonscrit par des gardiens chargés de les y maintenir.

Pour ce qui concerne les Grecs et les Romains, nous avons peu de choses à ajouter. Les écrivains abondent en renseignements, mais les monuments sont assez rares. Rappelons seulement le précepte d'Hésiode, reproduit par Virgile : « Sois toujours nu quand tu sèmes, nu quand tu laboures, nu quand tu moissonnes », c'est-à-dire exécute ces travaux en automne et en été, quand on peut se vêtir très-légèrement.

La moisson. — Varron nous fournit des renseignements très-précis sur le travail de la moisson dans l'antiquité : « On moissonne les grains de trois manières. La première, usitée dans l'Ombrie, consiste à couper le tuyau à ras de terre et à lier sur place au fur et à mesure. Quand on a formé un certain nombre de javelles, on les reprend une à une pour séparer l'épi de sa tige. On réunit tous les épis dans un panier que l'on porte à l'aire. La paille qu'on a laissée se met ensuite en tas. Pour la seconde manière, en usage dans le Picenum, on se sert d'un instrument de bois recourbé à l'extrémité duquel est adaptée une petite scie de fer. Cet instrument réunit en faisceaux les épis qu'il hache sur

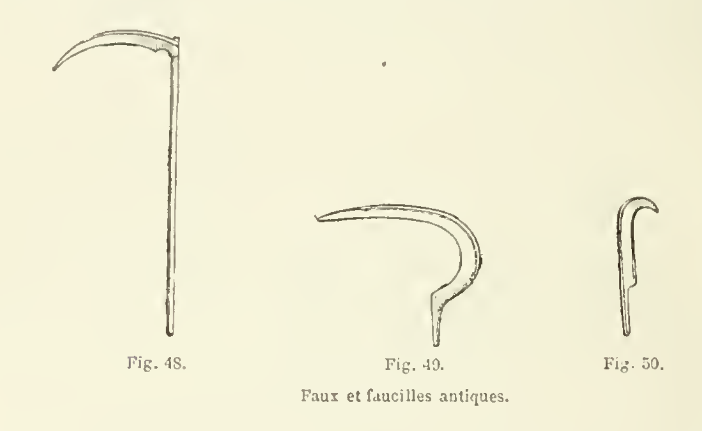


Fig. 48. Fig. 49. Fig. 50.

Faux et faucilles antiques.

pied, laissant la paille debout, pour être sciée plus tard. La troisième manière, qui se pratique aux environs de Rome et dans beaucoup d'autres contrées, est celle-ci : on coupe la paille par le milieu en tenant la tige par le bout de la main gauche. On coupe ensuite le chaume ou la partie qui se trouvait au-dessous de la main, et qui tient encore à la terre par sa racine. Quant à la paille adhérente à l'épi, on la met dans des paniers et on la porte à l'aire. »

Les outils aratoires employés pour couper l'herbe ne diffèrent pas essentiellement de ceux dont nous nous servons aujourd'hui. La figure 48 montre une faux à long manche, telle qu'elle figure sur plusieurs monuments, et la figure 49 est une faucille destinée à moissonner le blé, et trouvée à Pompéi. On se servait aussi quelquefois, mais beaucoup plus rarement, de la faucille, représentée sur la figure 50.

La faucille dentelée se voit (fig. 51) sur quelques monuments égyptiens. En général, on employait en Égypte la faucille à manche court,

et on s'en servait suivant une des méthodes que Varron signale comme étant encore usitée de son temps. Sur les monuments, on voit les moissonneurs, munis de cette faucille, saisir des poignées de blé qu'ils coupent directement au-dessous de l'épi et sans avoir besoin de se baisser, car le blé est aussi haut qu'un homme. Des hommes ou des femmes, placés derrière, recueillaient les épis ainsi coupés et les mettaient dans des sacs ou dans des paniers. Ce sont le plus ordinairement des femmes ou des enfants qui sont chargés de cette besogne.



Fig. 51.
Moissonneur égyptien.

Un usage fort curieux à noter est celui des rafraîchissements placés de distance en distance pour le besoin des moissonneurs. On voit, en effet, sur plusieurs peintures des petits échafaudages ayant à peu près la forme d'un trépied et supportant des jarres contenant de l'eau du Nil pour désaltérer les travailleurs. La glace n'existait pas en Égypte, mais on y connaissait dès une haute antiquité l'usage des vases de terre destinés à rafraîchir l'eau. On voit sur une peinture un homme qui tient un éventail



Fig. 52. — Rafraîchissements pour les moissonneurs.

pour aider à ce rafraîchissement (fig. 52). Sur une autre, on voit un moissonneur qui boit dans une coupe, et un glaneur placé près de lui semble retenir la coupe pour s'en servir dès que l'autre aura fini. Dans un autre endroit, un moissonneur boit dans une outre suspendue après un arbre.

Sur une peinture de Thèbes, on voit les moissonneurs qui mettent le blé en gerbes; ceux-ci n'ont pas de sacs comme les précédents. Ils apportent les poignées de blé, toujours coupées assez court au-dessous de l'épi, et les arrangent ensuite en grosses gerbes qu'ils disposent avec une très-grande symétrie les unes au-dessus des autres.

Dans un autre endroit, on voit un homme agiter une palme en signe de triomphe, comme s'il se réjouissait de l'heureuse récolte. Il est précédé par deux autres hommes qui portent un panier large et profond, rempli d'épis et suspendu à une perche dont leurs épaules soutiennent les extrémités. Ils plient sous le poids et s'avancent vers le lieu où on doit battre les épis. Deux autres hommes en reviennent après s'être déchargés de leur fardeau ; l'un rapporte le panier vide, l'autre la perche.

Les scènes de moisson sont souvent accompagnées de glaneurs; mais un trait bien caractéristique des mœurs de l'ancienne Égypte, c'est la présence du scribe qui inscrit les mesures de blé. L'Égypte est le pays des écritures bien tenues; partout, et dans toutes les occasions, on voit le scribe à l'ouvrage. Quelquefois il y en a deux, un qui écrit les mesures pour le compte du propriétaire, et un autre qui travaille pour le compte de l'État et la perception régulière des impôts.

Le blé de l'Égypte était fort renommé; nos collections en renferment des échantillons trouvés dans les tombeaux, et on a débité sur ce sujet diverses fables. « Le blé antique, dit M. Pierret (*Dictionnaire d'archéologie égyptienne*) offrait les mêmes variétés que celui qui se récolte actuellement en Égypte. Tout ce qui a été dit sur la germination des grains recueillis dans les hypogées est absolument faux; tous les essais tentés dans les conditions voulues de sincérité scientifique ont avorté. Ce blé, semé dans la terre humide, s'amollit, s'enfle, se décompose et, au bout de neuf jours, est entièrement détruit. »

Le battage et le vannage. — C'est encore à Varron que nous aurons recours pour savoir comment on battait le blé : « C'est dans l'aire qu'on sépare le grain de l'épi, ce qui s'opère au moyen d'un traîneau qu'on fait tirer par des bêtes de somme. Le traîneau est formé d'une planche garnie en dessous de fer ou de pierres pointues, laquelle supporte le conducteur ou quelque poids équivalent. Cette machine, qui se promène sur les épis, en détache le grain qu'ils contiennent. Le traîneau consiste quelquefois en une réunion de soliveaux et de roulettes. C'est alors ce qu'on appelle le chariot à la carthaginoise. Cette

forme comporte de même un conducteur assis et un attelage de bêtes de somme. Elle est usitée dans l'Espagne citérieure, et autres lieux. Quelques-uns se contentent de faire fouler les épis par leurs bêtes qu'ils poussent à coups de gaule, et dont le trépignement produit le même

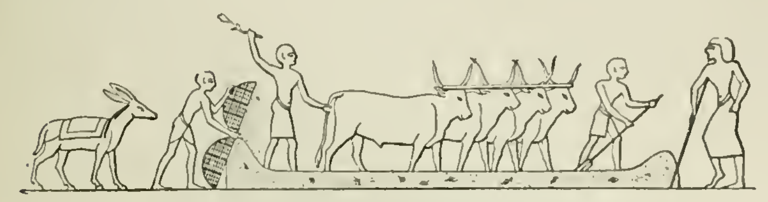


Fig. 53. — Le battage du blé en Egypte. (Peinture de Thèbes.)

office. Quand le blé est battu, on le vanne, en ayant soin de choisir pour cette opération un moment où le vent n'ait qu'assez de force pour emporter les parties légères, en sorte que le froment reste par l'effet de son poids et arrive à la corbeille épuré. »

Pour faire jaillir le grain de l'épi, les Égyptiens le faisaient fouler aux pieds par des bœufs. Les peintures nous montrent ce mode de battage, qui existait encore au temps des Romains, puisque Varron le signale. Sur un monument de Thèbes, on voit un homme armé du fouet (fig. 53) qui tient les bœufs en haleine, tandis qu'un enfant ramasse avec un balai les épis dispersés par le pied des bœufs. Le propriétaire, reconnaissable à la grande canne qu'il a à la main, assiste au battage de ses blés. Des ânes ont amené les épis dans des paniers que l'on vide, et un homme, muni d'une fourche, les étale par terre avant qu'ils soient piétinés par les bœufs. Il paraît qu'on employait également les pourceaux pour le battage des grains, mais les monuments nous montrent seulement des bœufs affectés à cet usage.



Fig. 54. — Les vanneurs égyptiens.

Le vannage vient ensuite. On laisse tomber le grain au travers d'un courant d'air qui emporte au loin la balle et la poussière, pendant que le grain plus pesant retombe à terre, débarrassé des impuretés qui le souillaient. Les vanneurs exécutent cette manœuvre au moyen d'une calebasse évidée (fig. 54), qui a été divisée, suivant sa plus grande di-

mension, en deux parties égales; chaque main en tient une moitié qu'elle saisit avec aisance, au moyen de l'étranglement qui se trouve naturellement à cette sorte de courge. Un ouvrier s'est baissé pour prendre du blé au tas; il a écarté les deux parties de la calebasse. Lorsqu'elles seront remplies, il les serrera l'une contre l'autre et se redressera pour laisser tomber le blé, comme font ses deux compagnons; la charge de rassembler les grains éparpillés par l'opération est donnée à un quatrième ouvrier, qui s'en acquitte au moyen de deux rameaux de palmier.

L'emmagasinage. — Quand la moisson est faite, il faut emmagasiner le blé qu'on a récolté. Écoutons à ce sujet le précepte de Varron : « Pour le blé, dit-il, il faut le serrer dans de hauts greniers, où les vents soufflent du nord et de l'est, et où l'humidité ne peut pénétrer d'aucun côté. Que les murailles et le sol soient revêtus d'un mastic composé de marbre pilé, ou du moins de glaise mêlée à de la paille de froment et du marc d'huile. Cet enduit préserve les greniers des rats ou des vers, et contribue en même temps à donner au grain de la consistance et de la fermeté. Certains cultivateurs ont des greniers souterrains ou caveaux, comme on en voit en Cappadoce ou en Thrace; ailleurs on se sert de puits ou silos, comme dans l'Espagne citérieure et aux environs d'Osca et de Carthage. Le sol au fond de ces puits est couvert de paille; aucune humidité n'y pénètre, car on ne les ouvre jamais; ni même un souffle d'air, si ce n'est lorsqu'il y a nécessité de recourir à la réserve. L'air en étant exclu, il n'est pas à craindre que le charançon s'y mette. Le blé, dans les puits, se conserve cinquante ans, et le millet pourrait même s'y garder plus d'un siècle. »

L'histoire de Joseph nous montre l'importance que les greniers d'abondance ont eu en Égypte dès la plus haute antiquité. En mettant de côté les exagérations qu'on trouve toujours dans les récits primitifs, il résulte de cette histoire que le pharaon avait à sa disposition des magasins immenses, où l'on resserrait le blé. Il était d'ailleurs indispensable d'avoir toujours de grands approvisionnements pour l'entretien de l'armée, qui n'était pas payée en numéraire, mais en nature. Aussi l'emmagasinage du blé était, en Égypte, une affaire très-importante.

Les peintures qui retracent les scènes relatives à la moisson ne manquent pas de représenter ce qui concerne l'emmagasinage. Quand le grain est vanné, on commence par le réunir en tas, puis on le met dans des sacs pour le porter à la maison, où il y a déjà beaucoup de blé. On y aperçoit deux hommes, l'un vide un sac, l'autre, après avoir

vidé le sien, se dispose à sortir pour aller prendre une nouvelle charge.

A côté des grains qu'on vient de rentrer, deux scribes montés sur des échelles tiennent un stylet avec lequel ils enregistrent les mesures de blé emmagasinées (fig. 55). Plus loin des hommes aident à remplir des sacs, et l'un d'eux se retourne vers le scribe, comme pour lui

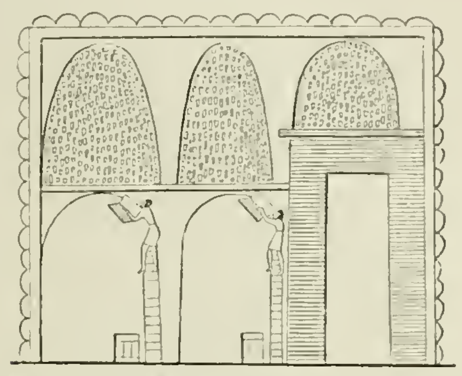


Fig. 55. — Grenier à grain. (Fragment de peinture égyptienne.)

adresser la parole. Ces peintures prouvent le soin que les Égyptiens mettaient dans leurs comptes pour tous les travaux domestiques.

Les céréales. — Pline nous apprend que l'orge a été très-anciennement employée pour la nourriture de l'homme : « Ceux qui veulent la conserver longtemps, dit-il, renferment dans des vases de terre neufs la farine et le son tout ensemble. En Italie, on réduit en farine très-fine l'orge qu'on fait rôtir sans la mouiller. Les hommes ont renoncé au pain d'orge en usage chez les anciens. Il n'y a plus guère que les bestiaux que l'on nourrisse de ce grain. »

Le froment était cultivé à peu près partout au temps d'Auguste. D'après Pline, la Bétique, la Sicile, et surtout l'Égypte, rendaient jusqu'à cent pour un. Le millet de la Campanie était particulièrement renommé.

« Commence la moisson, dit Hésiode, quand les Pléiades, filles d'Atlas, se lèvent dans les cieux, et le labourage quand elles disparaissent ; elles demeurent cachées quarante jours et quarante nuits, et se montrent de nouveau lorsque l'année est révolue, à l'époque où s'aiguise le tranchant de fer. Telle est la loi générale des campagnes pour les colons qui habitent le bord de la mer ou qui, loin de cette mer orageuse, cultivent un sol fertile dans les gorges des profondes vallées. »

Varron dit qu'en Italie les cultivateurs font la moisson pendant la quatrième période du solstice d'été à la canicule, parce qu'ils prétendent que le blé, pour obtenir la consistance de la maturité, doit rester quinze jours dans *sa balle*, quinze jours en fleurs et quinze jours en graines.

En Égypte, le travail de la culture commençait dès que le Nil était rentré dans son lit. « Les Égyptiens, dit Hérodote, particulièrement au-dessous de Memphis, sont les hommes qui recueillent avec le moins de travail les fruits les plus abondants ; ils n'ont point à creuser inutilement les sillons avec la charrue ; ils n'ont ni la fatigue de retourner la terre, ni celle de la bêcher. Ils ne sont assujettis à aucun des travaux auxquels les hommes sont condamnés pour récolter ; le fleuve se répandant de lui-même dans les champs et se retirant après les avoir arrosés. » Ce récit d'Hérodote ne doit pas être pris absolument à la lettre, car, si l'extrême fécondité du sol et les avantages immenses dus à l'inondation du Nil récompensaient le travailleur de ses peines, elles ne l'en dispensaient que dans une certaine mesure. Les outils de labourage recueillis dans nos collections, et les peintures qui nous montrent la manière dont on s'en servait, témoignent d'un travail sinon très-pénible, au moins assez actif.

La plaine de Babylone est une terre conquise par la civilisation, et arrachée en quelque sorte aux débordements du fleuve. Le Tigre est naturellement encaissé dans son lit, mais il a fallu une barrière artificielle pour enfermer l'Euphrate dans le sien. L'attribution à Sémiramis de ces immenses travaux est légendaire, comme ceux qu'on attribuait en France à la reine Brunehaut, mais elle prouve leur haute antiquité. Des canaux furent creusés sur un sol aride, des machines inventées pour répandre l'eau dans les champs, et ce travail immense porta de tels fruits, qu'au temps d'Hérodote le blé des bords de l'Euphrate rapportait deux cents pour un et que toute la contrée était couverte d'arbres fruitiers. La vigne et l'olivier étaient néanmoins étrangers au pays ; on y buvait du vin de palmier et on y brûlait de l'huile de sésame. Après la conquête persane, une mauvaise administration laissa s'obstruer les canaux, et le pays était déjà bien déchu au temps d'Alexandre le Grand. Aujourd'hui toute cette contrée ne contient que des steppes brûlées ou des marais fétides.

Les prairies. — La physionomie des terrains cultivés en prairies devait être peu différente de ce qu'elle est aujourd'hui dans les mêmes

contrées. « Il convient, dit Caton, de planter des saules dans les terres aquatiques, humides, ombragées, et près des rivières. Examinez si vous en avez besoin chez vous ou si vous les destinés à la vente. Si vous avez de l'eau, attachez-vous surtout aux prairies arrosées. Si vous n'avez pas d'eau, faites encore des prairies sèches autant que vous pourrez ; c'est le meilleur usage que vous puissiez faire de votre domaine. »

Les anciens connaissaient l'art des irrigations. Une miniature du Virgile du Vatican montre un petit canal artificiel portant l'eau d'un endroit à un autre et servant, dans le cas particulier, d'abreuvoir à deux chèvres (fig. 56).

La fenaison ne différait en rien de ce qu'elle est aujourd'hui. « Dans les prairies basses, l'herbe doit être fauchée au moment où elle com-

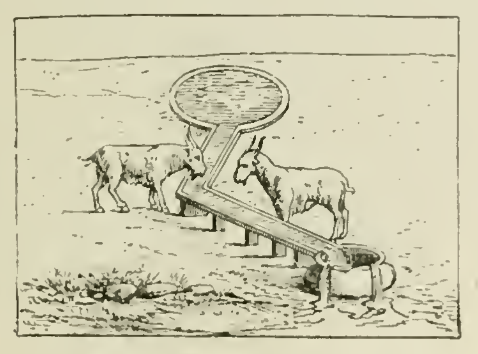


Fig 56. — Abreuvoir.

mence à se sécher. On la retourne avec la fourche jusqu'à complète dessiccation. Il faut alors la botteler avant de la transporter à la ferme. puis on passe le râteau sur le pré pour ramasser l'herbe qui sera restée à terre, que l'on ajoute aux meules de foin. » (Varron.)

Le papyrus. — « Le *cyperus papyrus*, dit M. Paul Pierret (*Dictionnaire d'archéologie égyptienne*) croissait et était cultivé dans le bas Delta, particulièrement dans le nome Sébennyte ; aussi servait-il, dans les hiéroglyphes, à désigner l'Égypte du nord. Rosellini a trouvé dans un tombeau, à Koum-el-Ahmar, la représentation de la récolte du papyrus ; deux hommes portent les tiges de cette plante, l'un dans ses bras, l'autre sur ses épaules, au bout d'un bâton ; les tiges, d'une longueur considérable, sont renversées la tête en bas ; elles ont été coupées et non déracinées ; le vêtement des porteurs est retroussé, pour indiquer sans

doute qu'ils viennent de sortir de l'eau. Le *cyperus papyrus*, originaire d'Égypte, y est fort rare aujourd'hui; on ne le rencontre plus guère qu'autour du lac Menzaleh, auprès de Damiette, en Abyssinie, et dans quelques localités marécageuses de la Syrie. Encore ne pouvons-nous affirmer que ce papyrus soit bien celui avec lequel les Égyptiens fabriquaient leur papier. Les anciens employaient, en effet, à différents usages plusieurs autres cypéracées que les auteurs ont souvent confondues avec le *cyperus papyrus*. Le papyrus était beaucoup trop cher pour qu'on pût le faire servir à la confection d'objets vulgaires, et Strabon nous apprend qu'il existait deux variétés de papyrus, dont l'une, de qualité inférieure, était distincte du *byblus hieraticus*, destiné à la fabrication du papier. Les usages auxquels on employait ces variétés de papyrus étaient fort nombreux. Les racines servaient de combustible et on en faisait divers ustensiles de ménage. La partie inférieure de la plante fournissait une substance alimentaire aromatique et sucrée, et les Égyptiens la mâchaient, crue ou bouillie, afin d'en absorber seulement le jus. Avec les pellicules qui formaient l'écorce de cette plante, on faisait des voiles, des nattes, des sandales, des vêtements, des couvertures, des cordes, etc.; avec la moelle, des mèches pour les flambeaux. »

Le lin. — Le lin était en Égypte l'objet d'une culture extrêmement importante; les peintures des tombeaux en retracent tous les détails

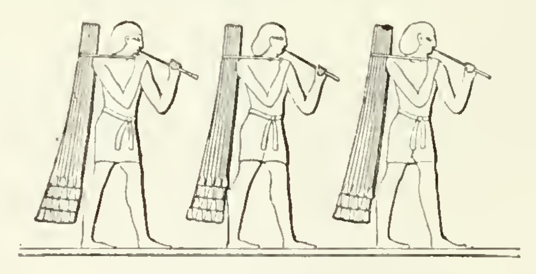


Fig. 57. — Les porteurs de gerbes.

avec une grande précision. Nous voyons (fig. 57) la manière d'emporter les gerbes. C'est sur le dos que la gerbe est posée; la graine est en bas, du côté de la terre, et il semble que la racine a été coupée.

La manière dont on détache la graine sans abîmer la tige mérite de fixer l'attention. Dans la figure 58, un travailleur porte du lin à un autre qui est assis à l'ombre d'un arbre et a pour mission de l'égrener.

Il se sert pour cela d'un instrument dont les dents sont assez espacées pour recevoir dans leurs intervalles la tige de lin, mais trop serrées pour donner passage à la graine. Le talon du peigne porte sur le sol; le côté des dents est relevé par un support; l'ouvrier consolide le tout et le



Fig. 58. — La graine séparée de sa tige.

maintient en place avec son pied. Il prend une poignée de lin, et, tenant le sommet de la plante où est la graine tourné vers le bas, il engage le lin entre les dents du peigne et le retire à lui. La graine ne pouvant passer dans les intervalles des dents se sépare de la tige sans que celle-ci soit endommagée.

V

LÉGUMES ET FRUITS.

Les légumes. — Les outils du jardinage. — La vigne. L'olivier. — Les vergers. — La greffe des arbres.

Les légumes. — « Les vergers et les potagers, dit Columelle, devront être entourés de haies et se trouver à peu de distance de la métairie, et placés de telle sorte qu'ils puissent recevoir l'écoulement des

égouts de la cour, des bains, ainsi que la lie de l'huile qui s'échappe du pressoir, car ces substances sont également profitables aux arbres et aux légumes. »

La basse Égypte était spécialement propre à la culture des oignons, qui se plaisent particulièrement dans un sol d'alluvion. Les oignons d'Égypte étaient d'ailleurs très-différents de ceux de nos pays, qui excitent le larmoiement et ont une saveur irritante; ils sont au contraire d'une douceur remarquable. Ces oignons, beaucoup plus gros que les nôtres, formaient une partie de la nourriture du peuple, et on se rappelle combien les Hébreux regrettaient dans le désert les oignons d'Égypte. Juvénal se moque des Égyptiens qui, dit-il, cultivaient leurs dieux, l'oignon et le poireau, dans leurs jardins. Les melons d'eau, les pastèques, étaient aussi très-cultivés. La figure 59 représente des jardiniers égyptiens qui transportent des plantes d'un point à un autre. D'après le costume qu'ils portent, ces personnages doivent être des hommes de journée travaillant pour le compte de quelque propriétaire aisé.

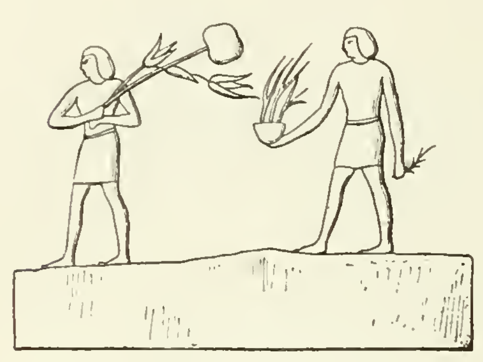


Fig. 59. — Jardiniers égyptiens.

Au reste, la profession de jardinier devait être très-répandue dans l'antiquité, car toutes les grandes villes, et notamment Rome, étaient entourées de jardins où la culture des légumes se faisait sur une très-grande échelle. Les lettrés avaient tous la prétention de s'y connaître dans cette partie de l'agriculture. C'est ainsi qu'Horace nous dit sentencieusement : « Sachez aussi que le chou cultivé avec trop de soin et trop souvent arrosé ne vaut pas un chou rustique, haletant dans un terrain sec. »

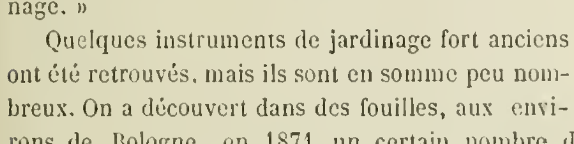
Les Romains faisaient une grande consommation de champignons : nous voyons même, par une épigramme de Martial, que quelquefois leur goût pour ce mets était poussé jusqu'à la gloutonnerie. « Dis-moi, quelle est cette fureur? En présence des nombreux convives que tu as invités, Cécilianus, tu dévores à toi seul tous les champignons. Que puis-je te souhaiter qui soit digne d'un ventre si glouton et d'une telle

voracité? que tu avales un champignon comme celui qu'avala Claude. »

Les outils du jardinage. — Dans une petite pièce de l'Anthologie, un jardinier énumère, dans une offrande à Priape, les instruments qu'il emploie : « Le hoyau qui retourne les plates-bandes arrosées, la serpette dont le fer recourbé abat les tiges exubérantes, le manteau troué, protecteur de la pluie, des chaussures inusables en cuir de bœuf, le plantoir qui s'enfonce droit dans le sol pour qu'il reçoive de jeunes choux, l'arrosoir qui, dans les chaleurs de l'été, rafraîchit incessamment le poireau altéré; tout cela, Potamon te le consacre, ô Priape protecteur des jardins, en reconnaissance de la richesse qu'il doit au jardinage. »



Fig. 60.
Serpe étrusque.



Quelques instruments de jardinage fort anciens ont été retrouvés, mais ils sont en somme peu nombreux. On a découvert dans des fouilles, aux environs de Bologne, en 1871, un certain nombre d'ustensiles de fabrication étrusque. On y voyait entre autres une serpe d'une forme assez grossière, que reproduit notre figure 60.

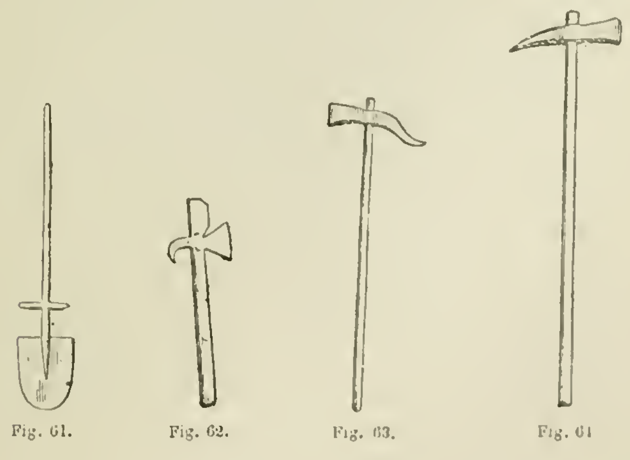


Fig. 61. Fig. 62. Fig. 63. Fig. 64

Instruments de l'agriculture.

En général, c'est principalement sur les monuments figurés qu'on voit la forme des instruments aratoires. La bêche que reproduit la figure 61 est tirée d'un tombeau ; elle est munie d'une barre trans-

versale sur laquelle le laboureur posait son pied. Voici ensuite (fig. 62) un outil qui servait aux vignerons pour débarrasser la vigne du bois mort, ou pour dégager la terre autour des racines (*dolabella*). Les bûcherons se servaient plus spécialement d'un outil représenté sur la colonne Trajane, et que les soldats romains employaient pour faire des barricades (fig. 63, *dolabra*). Enfin, pour les terrassements, on avait un instrument de la même nature, quoiqu'un peu différent dans sa forme (fig. 64). Celui que nous reproduisons est dans les mains d'un fossoyeur, peint dans une décoration des catacombes de Rome.

La vigne. — « Les anciens, dit Pline le Naturaliste, ont avec raison placé la vigne au rang des arbres, même relativement à sa grandeur. Nous voyons à Populonium une statue de Jupiter faite d'un cep unique : elle dure depuis plusieurs siècles. Marseille conserve une patère du même bois. A Métaponte, le temple de Junon était soutenu sur des colonnes de vigne. On monte encore aujourd'hui au haut du temple de la Diane d'Éphèse par un escalier fait, dit-on, d'une seule vigne de Chypre : c'est le pays où elles parviennent à la grosseur la plus extraordinaire. Nul bois ne dure plus longtemps. Au reste, je suis porté à croire que ces ouvrages étaient faits de vignes sauvages. Les nôtres, taillées tous les ans, ne peuvent prendre le même accroissement. On attire toute la sève dans les branches à fruit, et si l'on permet à l'arbre de s'étendre en différentes manières, selon le climat et la qualité du terroir, ce n'est que pour avoir du vin. Dans la Campanie, les vignes se marient au peuplier. S'attachant à cet époux et le pressant de leurs bras, elles montent le long des branches, auxquelles elles se nouent et parviennent jusqu'à la tige. »

Il y a, suivant Varron, plusieurs espèces de vignobles : « L'espèce rampante, qui n'a pas besoin d'échalas et qu'on rencontre en Espagne ; et l'espèce à haute tige, si commune en Italie, et dont les ceps sont isolés et maintenus en direction verticale par des échalas, ou assujettis ensemble par le haut à l'aide de traverses. C'est ce qu'on appelle marier la vigne. On emploie comme traverses, ou des perches, ou des roseaux, ou des cordes, ou la vigne elle-même. Le premier de ces moyens est en usage à Falerne, le second à Arpinum, le troisième à Brindes et le quatrième à Milan. On procède à cette opération par lignes directes ou par lignes croisées. Cette dernière manière est la plus ordinaire en Italie. »

Les agronomes anciens s'étendent longuement sur la vendange et les soins qu'elle réclame. « Quand tu auras cueilli tous les rai-

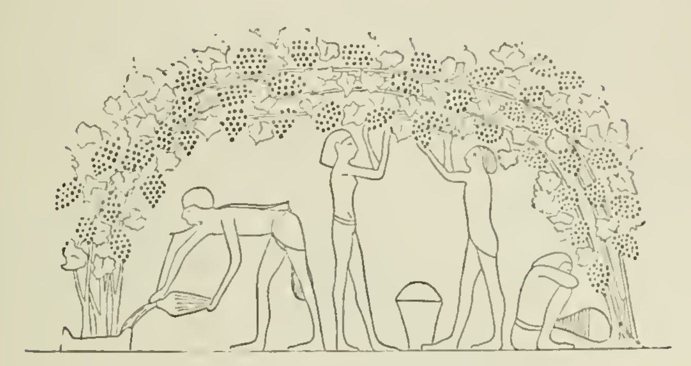


Fig. 65. — Treille disposée en berceau.

sins, dit le vieil Hésiode, apporte-les dans ta demeure ; expose-les au soleil dix jours et dix nuits. Conserve-les à l'ombre pendant cinq

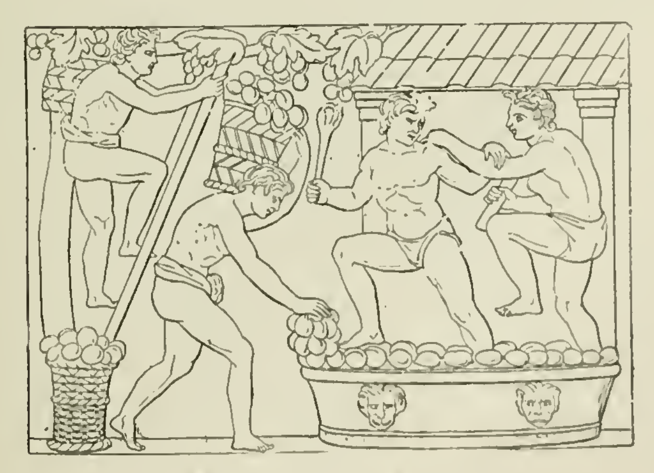


Fig. 66. — Corbeilles portées au pressoir.

jours, et le sixième, renferme dans les vases les présents du joyeux Bacchus. »

Caton s'inquiète surtout des préparatifs : « Au moment de la vendange, dit-il, prenez toutes les dispositions nécessaires : faites laver les

vases, enduire de poix les fûts et autres ustensiles; pendant les jours pluvieux, on préparera et on raccommodera les corbeilles. Coupez les raisins demi-mûrs pour faire du vin précoce, qui servira de boisson aux ouvriers lorsque le moment en sera venu. Distribuez dans les futailles tout le raisin intact et sec que vous aurez coupé chaque jour. »



Fig. 67. — Faunes apportant le raisin.

Varron donne aussi quelques détails sur le même sujet : « On doit commencer, dit-il, par le côté du vignoble le plus exposé au soleil. On fait ensuite un triage du raisin à manger en grappe et de celui dont on fait du vin. Le premier choix va droit au pressoir et de là au tonneau. Le raisin de table est mis à part dans des paniers, puis renfermé dans des vases de terre qu'on dépose au fond d'une futaille où le marc est resté. On le garde aussi dans des amphores enduites de poix, que l'on descend au fond d'un réservoir d'eau ; ou bien on le fait sécher dans l'aire avant qu'il entre au garde-manger. »



Fig. 68. — Vignerons.

Hérodote dit que les Égyptiens boivent un vin qu'ils fabriquent avec de l'orge, car, ajoute-t-il, il n'y a point de vigne dans cette contrée. Cette assertion de l'historien grec concerne seulement la partie de l'Égypte qu'il avait visitée, car les monuments figurés prouvent que la vigne a été cultivée dès la plus haute antiquité dans la haute et la moyenne Égypte. La figure 65 représente une treille disposée en berceau.

Quand le raisin était cueilli, on portait au pressoir les corbeilles où on l'avait déposé (fig. 66 et 67). Plusieurs monuments montrent

des faunes vignerons piétinant des grappes de raisin dans une cuve (fig. 68). Le procédé qui consiste à fouler le raisin avec les pieds est celui qui paraît avoir été le plus usité dans l'antiquité. C'est celui qu'on employait en Grèce et en Italie.

Les monuments égyptiens nous fournissent quelques détails plus circonstanciés sur la fabrication du vin. Dans la Thébaïde, par exemple, à mesure que les paniers étaient remplis de raisin, on les portait vers une auge plate dans laquelle était rassemblé le produit de la vendange. Des hommes disposés par groupes se tenaient debout dans l'auge pour fouler le raisin, dont ils exprimaient le jus en faisant avec leurs pieds des mouvements vifs et fréquents. Pour faciliter cette opération, les vignerons se tenaient à des cordes pendantes d'une traverse horizontale placée au-dessus de leurs têtes. Cette traverse était soutenue soit par des arbres comme nous le voyons dans la figure 69, soit par deux poteaux terminés en fourche, soit enfin par un système particulier, qu'on comprendra aisément en jetant un coup d'œil sur la figure 70. Aussitôt



Fig. 69. — Fabrication du vin dans la Thebaïde.

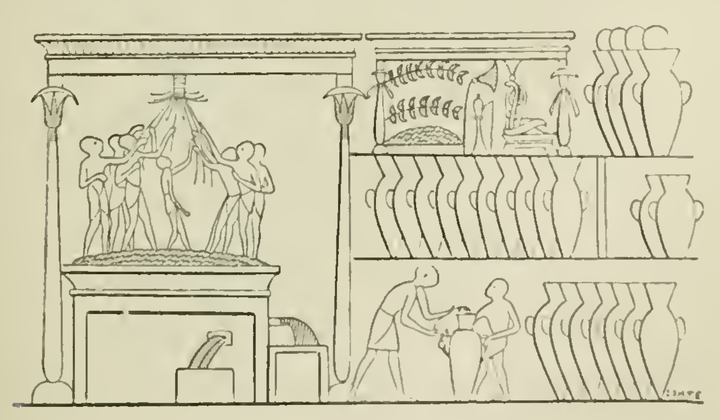


Fig. 70. — Fabrication du vin.

que le vin avait exprimé tout son jus, on le plaçait dans les amphores.

Dans d'autres parties de l'Égypte, on se servait d'un procédé plus

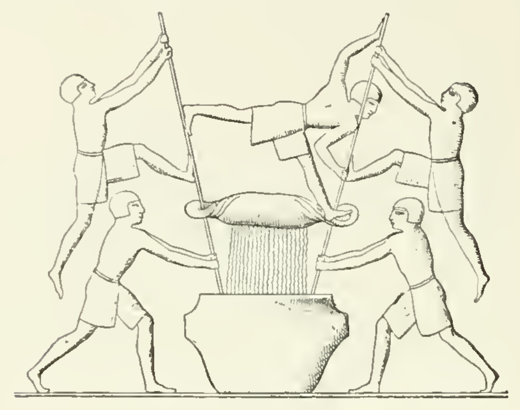


Fig. 71. — Pressoir à vin. (D'après une peinture égyptienne.)

bizarre, qui est figuré dans les hypogées de Beni-Hassan. Le raisin, placé dans un sac, était pressé au moyen de deux bâtons fixés aux extrémités



Fig. 72. — Pressoir. (Peinture de Pompéi.)

et tournés en sens contraire ; un vase placé au-dessous du sac recevait le jus qui en tombait, comme on le voit sur la figure 71.

Une peinture de Pompéi (fig. 72) nous montre aussi un pressoir à vin d'une espèce toute particulière, qui était probablement employé

dans la Campanie. Ce pressoir est formé de deux piliers perpendiculaires et de deux traverses horizontales placées à la base et à l'extrémité supérieure, formant une espèce de cadre dans lequel sont trois autres traverses, dont la plus basse écrase le raisin. Des coins de bois sont mis entre chaque traverse mobile, et leur extrémité la plus grosse se trouve alternativement portée d'un côté ou de l'autre. Sur chacun des côtés un petit génie frappe à grands coups de maillet sur la tête des coins qui avancent ainsi entre les traverses et les forcent à presser les grappes placées au-dessous. Le vin coule à grands flots dans un vase, et un autre petit génie placé à côté fait cuire le vin, selon l'usage antique, en le remuant avec une spatule en bois.

Quand le raisin était écrasé, il fallait porter quelque part le vin qu'on en avait extrait. Nous avons vu un peu plus haut, sur la figure 70,



Fig. 73. — Transport des amphores.

que les Égyptiens le mettaient aussitôt dans des amphores. Il fallait alors transporter les amphores à la maison, et ce transport s'effectuait par le procédé que nous voyons employé dans la figure 73.

Avant de mettre le vin dans les amphores, les Romains le mettaient dans un récipient d'une espèce particulière, qui était placé sur un chariot et qui est représenté sur une peinture de Pompéi. La figure 74 montre en effet une outre immense posée sur un brancard et sup-

portée par quatre roues. La voiture est sans doute arrivée à destination, car deux hommes sont occupés à transporter dans des amphores le vin contenu dans la grande outre ; il s'écoule par un tuyau de cuir garni d'un robinet et qui est placé derrière la grande outre, dont il forme comme la queue. Sur le devant, le haut de l'outre se relève en forme de col allongé et fermé par une ligature : c'est par cet orifice que le vin avait été introduit. Pendant ce temps-là, les chevaux, à demi dételés,

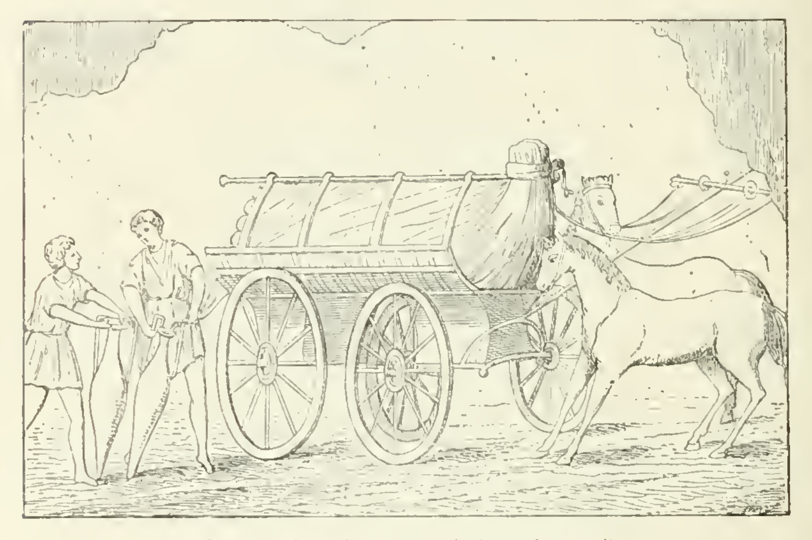


Fig. 74. — Outre de transport. (Peinture de Pompéi.)

attendent paisiblement la fin de l'opération pour s'atteler de nouveau à l'outre devenue légère.

Horace nous indique comment il faut en user avec la précieuse liqueur : « Puisque j'ai parlé de vin, sachez comment il faut le traiter. Un bon vin de Massique, exposé la nuit au vent frais d'un ciel serein, se dépouille admirablement de toute odeur irritante... Honte et malheur sur le mal-appris qui se sert encore de la chausse, oubliant que la maudite laine emporte à la fois et la lie et le bouquet de ce vin déshonoré.

« Plus d'un dégustateur habile ajoute au gros vin de Sorrente un résidu des vins de Falerne ; il jette en même temps dans l'amphore, pour la clarifier, un jaune d'œuf de pigeon qui entraîne aussitôt le résidu au fond du vase et le dégage de toutes ses impuretés. »

« Quel plaisir trouves-tu donc, Tucca, à mêler de la piquette au

vieux Falerne? dit aussi Martial. Quel bien t'ont donc fait les vins les plus détestables? ou quel mal t'ont fait les meilleurs? On te pardonnerait de nous assassiner, mais assassiner ce Falerne et joindre un cruel poison au vin de la Campanie, c'est un abominable forfait. Tes convives ont pu mériter la mort, mais une si précieuse amphore ne la méritait pas.»

L'olivier. — La mythologie nous enseigne que ce fut Minerve qui enseigna aux Athéniens l'art de cultiver l'olivier; on peut en conclure

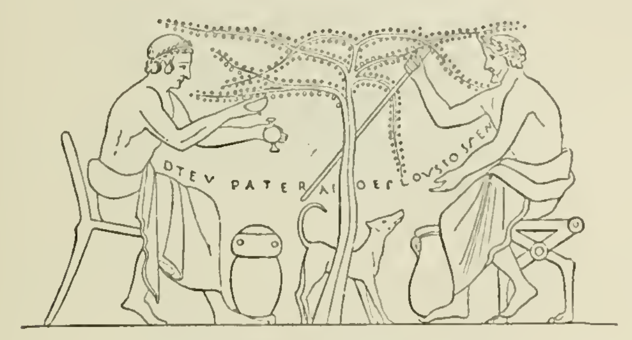


Fig. 75. — Les olives cueillies à la main.
(D'après un vase grec.)

que cette culture était fort ancienne en Attique. Voici ce que Pline le Naturaliste nous apprend au sujet de l'olivier : « Théophraste, dit-il, l'un des plus célèbres auteurs de la Grèce, a écrit, vers l'an 440 de Rome, que l'olivier ne croissait pas au delà de quarante milles de la mer. Fénestella, de son côté, assure que, sous le règne de Tarquin l'Ancien, l'an de Rome 173, cet arbre n'existait ni en Italie, ni en Espagne, ni en Afrique. Aujourd'hui, l'olivier a franchi même les Alpes; il est parvenu jusqu'au centre des Gaules et des Espagnes. Il est certain que l'an 505, sous le consulat de L. Junius et d'Appius Claudius, petit-fils de Caïus, les douze livres d'huile se vendaient un as. L'an 680, M. Seïus, fils de Lucius, édile curule, fournit au peuple romain les dix livres d'huile à un as pendant toute l'année. On en sera moins étonné quand on saura que, vingt-deux ans après, sous le troisième consulat de Pompée, les provinces furent approvisionnées d'huile par l'Italie. Hésiode, qui plaçait l'agriculture au premier rang des sciences utiles, affirme que jamais l'homme qui a planté un olivier n'en a recueilli le fruit, tant cet arbre est lent à croître! Aujourd'hui, nous formons des pépinières

d'oliviers, et les plants qu'on en tire produisent dès la seconde année. »

Varron nous apprend que quand l'olive se trouve à portée et qu'on peut y atteindre sans le secours d'une échelle, il vaut mieux la cueillir que la gauler, parce que, dit-il, l'olive froissée se dessèche et rend moins d'huile. Nous voyons néanmoins, par les monuments, qu'on employait indistinctement les deux procédés, car la figure 75 représente la cueillette des olives faite par deux personnages assis qui prennent



Fig. 76. — Récolte des olives avec des gaules.
(D'après un vase peint.)

le fruit avec leurs mains, tandis que sur la figure 76 nous voyons deux cultivateurs qui font tomber avec la gaule les fruits qu'un troisième ramasse quand ils sont à terre.

Le vieux Caton fait au sujet de la récolte des olives quelques recommandations : « Cueillez l'olive aussitôt qu'elle est mûre et ne la laissez que le moins possible sur la terre et sur le plancher, car elle y pourrit. Ceux qui font la récolte désirent qu'il y ait beaucoup d'olives tombées, afin d'aller plus vite en besogne. Les pressureurs souhaitent qu'elles séjournent longtemps sur le plancher, afin qu'elles blétissent et s'expriment avec plus de facilité..... L'olive qui a séjourné longtemps sur la terre ou sur le plancher donne une huile moins abondante et moins délicate. »

Quand l'huile était sortie du pressoir, on employait pour la mettre dans les amphores le même procédé qu'on employait pour le vin

(fig. 77). Toutefois les amphores à huile que nous voyons sur les monuments égyptiens n'ont pas tout à fait la même forme que celles qui

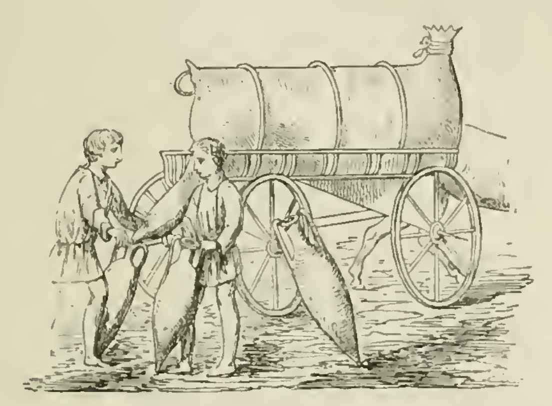


Fig. 77. — Huile mise dans les amphores.

contenaient du vin; elles étaient assez généralement aplaties à la base (fig. 78, 79 et 80).

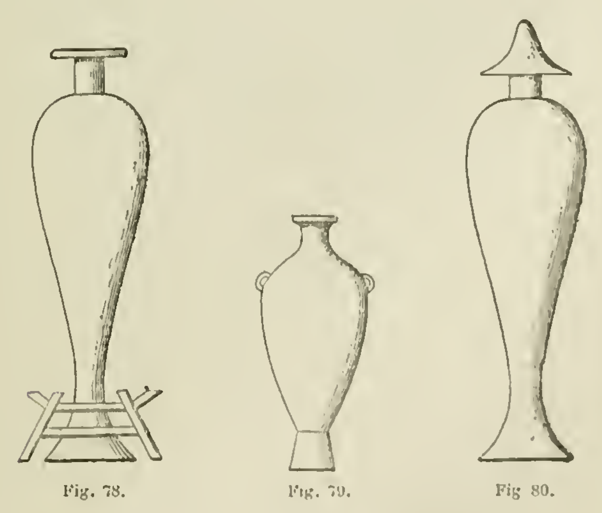


Fig. 78. Fig. 79. Fig. 80.

Amphores à huile. (D'après les monuments égyptiens.)

Notons également que l'huile dont se servaient les Égyptiens n'était pas la même que celle qu'employaient les Grecs et les Romains, attendu qu'elle n'était pas faite avec des olives ; il n'est même pas certain que

l'olivier ait jamais été cultivé en Égypte. Hérodote nous donne quelques détails sur la plante dont on se servait pour avoir de l'huile : « Les Égyptiens qui habitent dans les marais se servent d'une huile exprimée du fruit du sillicyprion ; ils l'appellent *kiki*. Voici comment ils la font : ils sèment sur les bords des différentes branches du fleuve et sur ceux des étangs du sillicyprion. En Grèce, cette plante vient d'elle-même et sans culture ; en Égypte, on la sème, et elle porte une grande quantité de fruits d'une odeur forte. Lorsqu'on les a recueillis, les uns les broient et en retirent l'huile par expression, les autres les font bouillir après les avoir fait rôtir ; l'huile se détache et on la ramasse. C'est une liqueur grasse qui n'est pas moins bonne pour les lampes que l'huile d'olive ; mais elle a une odeur forte et désagréable. »

Les vergers. — Columelle donne des renseignements assez précis sur la culture des arbres fruitiers dans l'antiquité : « Faites des fossés, dit-il, un an avant de disposer les arbres fruitiers ; plus vous les ferez larges et ouverts, plus les fruits que vous recueillerez seront beaux et abondants. Ces fossés auront la forme des fours, dont le fond est plus large que l'ouverture, afin que les racines puissent s'étendre davantage et que l'ouverture étant étroite, le froid de l'hiver et la chaleur de l'été y pénètrent plus difficilement. Plantez les arbres à de grands intervalles, afin qu'en grandissant ils trouvent un espace suffisant pour étendre leurs rameaux. En effet, si vous les plantez trop près les uns des autres, vous ne pourrez rien semer au-dessous, et ces arbres eux-mêmes ne seront guère productifs, à moins que vous ne les éclaircissiez. »

La plupart des arbres fruitiers que nous cultivons aujourd'hui étaient connus des anciens. Le cerisier, le pêcher, le pommier, le poirier, mais surtout le figuier, le grenadier, l'amandier, etc., ont occupé tour à tour les agronomes anciens, qui ont donné sur la culture de ces arbres une foule de détails qui ne peuvent trouver leur place ici. La figure 81 représente la récolte des fruits dans un verger.

Les hommes de l'âge héroïque ne connaissaient pas ce que nous appelons aujourd'hui les jardins d'agrément. Un jardin était toujours planté d'arbres fruitiers. Homère nous a donné dans l'*Odyssée* une description du jardin d'Alcinoüs. « Non loin de la cour et des portes du palais, dit-il, est un jardin entouré d'une haie vive. Là s'élèvent de grands arbres d'une végétation vigoureuse, des poiriers, des grenadiers, des orangers, des figuiers d'une rare espèce et des oliviers toujours verts. Ces arbres ne manquent jamais de donner des fruits, ni l'hi-

ver, ni l'été. Sans cesse au souffle du zéphir, quand les uns commencent à pousser les autres sont déjà mûrs. La poire est remplacée par une poire nouvelle, l'orange succède à l'orange, la grappe fait place à d'autres grappes et la figue nouvelle parait à côté de la figue qu'on va cueillir. Dans une même vigne chargée de raisins, les uns mûrissent aux rayons du soleil, on vendange les autres, d'autres sont foulés dans le pressoir. On voit des grappes en fleurs près de celles qui sont déjà remplies d'un jus délicieux. A la suite de cette vigne, un potager soigneusement cultivé fournit chaque saison des légumes de toute espèce.



Fig. 81. — Récolte des fruits dans un verger.

Là sont aussi deux fontaines ; l'une, par mille canaux, arrose le verger, et l'autre répand ses eaux près des portes du palais, dans un bassin spacieux où viennent puiser les citoyens de la ville. »

Si le poëte fait régner en ce lieu un printemps perpétuel, on n'en peut pas moins conclure de sa description que c'est principalement au point de vue du rapport et de l'utilité qu'on faisait les jardins à cette époque.

Une petite invocation à Priape, le dieu des jardins, puisée dans l'Anthologie grecque, donne une énumération des fruits qu'on cultivait le plus généralement : « Une grenade avec son enveloppe dorée, des figues dont la peau se ride, une grappe de raisin aux grains rosés, une pomme parfumée avec son léger duvet, une noix sortant de son écale verte, un concombre velouté couché à terre sur des feuilles, une olive presque déjà mûre dans sa tunique d'or, voilà ce que t'offre, ô Priape,

le jardinier Lamon, en invoquant, pour ses arbres et pour lui, la force et la santé. »

Quand les fruits étaient cueillis, on les déposait dans le fruitier, dont Varron explique la disposition : « Quand on veut faire construire un fruitier, il faut avoir soin d'en ouvrir les fenêtres au nord et de laisser un libre accès aux vents qui soufflent de ce côté. Il importe toutefois de les garnir de volets, car le vent continu finit par ôter aux fruits leur suc et les rendre insipides. Pour plus de fraîcheur encore, on recouvre en stuc les voûtes, les murailles et même les planchers de ces fruiteries. »

La greffe des arbres. — Columelle donne les renseignements suivants sur l'emploi de la greffe dans les métairies romaines : « On peut greffer tel rejeton qu'on veut sur quelque arbre que ce soit, pourvu que l'écorce du rejeton ne soit pas différente de celle de l'arbre ; on peut le faire sans scrupule, si l'espèce à laquelle appartient le rejeton produit des fruits dans le même temps que l'arbre greffé. Les anciens nous ont enseigné trois espèces de greffe : l'une par laquelle l'arbre étant coupé et fendu reçoit dans l'intérieur de son bois des scions coupés sur un autre arbre ; la seconde, par laquelle l'arbre reçoit la greffe entre son écorce et son bois : ces deux sortes de greffe se font dans le printemps. La troisième est celle par laquelle l'arbre à greffer reçoit entre l'écorce et le bois des bourgeons avec une petite partie de leur écorce. Cette façon de greffer, que les cultivateurs appellent *enter en écusson* (emplastration) se fait en été.

VI

LA FERME

Les métayers. — La métairie. — Les bâtiments accessoires. Les puits. — Les chariots. — Les basses-cours. — Les poulets. Les oies et les canards. — Le colombier. — Les abeilles.

Les métayers. — L'agriculture formait la principale richesse des Égyptiens, qui apportaient dans cette branche du travail humain l'esprit positif que nous trouvons dans tous leurs actes. Ils tenaient à connaître le compte exact de leurs biens. Les maîtres ou les intendants

examinaient tout avec un soin méticuleux pour se rendre compte de l'accroissement ou du dépérissement des troupeaux. A des époques régulières, tous les bestiaux étaient passés en revue, et toute une armée de scribes était sans cesse occupée d'un bout à l'autre de l'Égypte à enregistrer jusqu'aux moindres détails de la richesse agricole. Il y a là une organisation complète où chacun a sa fonction déterminée.

Nous sommes loin de trouver une organisation aussi complète dans l'Italie primitive. Dans les premiers siècles de Rome, tout le monde cultivait son champ. « Les généraux eux-mêmes, dit Pline, étaient laboureurs... Mais aujourd'hui, ces mêmes champs sont abandonnés à des esclaves enchaînés, à des malfaiteurs condamnés au travail et flétris d'un fer chaud. » Ces mots renferment en quelque sorte le premier et le dernier mot de l'agriculture romaine. On peut distinguer chez elle trois époques caractéristiques : Antérieurement aux guerres puniques, tout citoyen, sans aucune distinction, travaille à la terre ; c'est l'indice d'une société laborieuse, mais grossière. Car, dans une république bien organisée, un homme d'état ou un général peut mieux passer son temps qu'en labourant. Pendant la période brillante de l'histoire romaine, nous voyons des hommes instruits et illustres s'occuper avec passion de l'agriculture et apporter aux travaux des champs, non pas le secours de leurs bras, mais l'appoint de leur intelligence. C'est l'époque où écrivent Varron, Virgile et Columelle. C'est aussi l'époque où l'agriculture atteint son plus haut développement. Mais la société antique était rongée par une plaie qui devait un jour la tuer : l'esclavage. La figure 82, tirée d'une pierre gravée, montre un laboureur enchaîné qui s'appuie sur son instrument de travail ; cet homme est un esclave.



Fig. 82.
Laboureur esclave.

Columelle signale déjà les inconvénients d'un fait qu'il considère surtout en moraliste : « En général, les esclaves enchaînés doivent être de la part du maître l'objet d'une surveillance particulière. Il s'assurera par lui-même s'ils ne sont privés ni de vêtements, ni des autres choses qui leur sont nécessaires. Il doit y veiller d'autant plus scrupuleusement que ces malheureux, étant soumis à plusieurs supérieurs, au métayer, aux chefs d'atelier et aux geôliers, sont plus que les autres exposés à souffrir toutes sortes d'injustices. »

Ce que Columelle ne pouvait prévoir, c'est que la substitution du travail esclave au travail libre devait un jour ruiner l'agriculture. Les

petits propriétaires indépendants ne pouvaient supporter la concurrence des troupes d'esclaves que les hommes opulents avaient à leur service, et leur nombre diminuait tous les jours. Les ouvriers des champs, ne trouvant plus d'ouvrage dans les métairies, parce qu'on n'y employait que des esclaves, accouraient dans les villes et désertaient la campagne. A la fin de l'empire, les métayers sont tous des affranchis peu soucieux des intérêts de leurs maîtres; ils ont tous sous leurs ordres des esclaves qui n'ont aucun intérêt à ce que la terre rapporte.

La métairie. — « Nos ancêtres, dit Varron dans son ouvrage de *Re rustica*, donnaient à leurs villas une étendue relative à la quantité de fruits et de productions de la terre ; aujourd'hui, on ne voit que profusion. Ils donnaient plus d'étendue aux bâtiments d'exploitation qu'aux habitations ; aujourd'hui, on fait le contraire. Autrefois, on faisait l'éloge d'une villa lorsqu'il y avait une bonne cuisine, de grandes écuries et des magasins assez vastes pour conserver l'huile et le vin ; aujourd'hui, les villas de Métellus et de Lucullus surpassent de beaucoup celles qui sont destinées à un usage utile. Ces hommes n'ont d'autre soin que de donner une exposition fraîche aux salles à manger d'été, d'exposer au contraire au soleil les appartements destinés à être habités en hiver; au lieu que nos ancêtres songeaient plutôt à l'exposition qu'il convenait de donner aux lieux destinés à y conserver le vin et l'huile. »

Le même auteur indique un peu plus loin les conditions les plus avantageuses pour l'établissement d'une métairie : « Pour vos constructions, choisissez de préférence le pied d'un coteau boisé, riche en pâturages, et l'exposition la plus saine. La meilleure de toutes est le levant d'équinoxe, car on y a de l'ombre en été et du soleil en hiver. Êtes-vous forcé de bâtir au bord d'un fleuve? Ouvrez vos jours de l'autre côté, sans quoi les habitations seraient froides pendant l'hiver et peu saines pendant l'été. »

Le vieux Caton prescrit, avec sa concision ordinaire, les éléments qui composent une métairie qu'on veut élever : « Clauses à proposer à un architecte pour bâtir une maison de campagne. — Si vous faites bâtir à forfait une campagne entièrement neuve, voici les obligations de l'entrepreneur : Conformément au désir, il construira toutes les murailles en moellons unis avec de la chaux, les piliers en pierres solides, les poutres qui sont nécessaires, les seuils, les jambages de porte, les linteaux, les lambourdes, les étais, les étables d'hiver pour les bœufs, les râteliers pour l'été, l'écurie, les chambrettes pour les esclaves, trois

garde-manger, une table ronde, deux chaudières, dix toits à porcs, un foyer, une porte cochère et une autre à la disposition du maître, les fenêtres, dix barreaux de dix pieds pour les grandes fenêtres, et pour les petites six lucarnes, trois bancs, cinq chaises, deux métiers de tisserand, six carreaux transparents, un petit mortier à piler le grain, un métier de foulon, les chambranles, deux pressoirs. Le propriétaire fournira les matériaux, les objets nécessaires à la main-d'œuvre; il fera tailler et polir, il sera tenu de fournir une scie et un cordeau, cependant il n'est tenu qu'à couper et travailler les matériaux. C'est l'entre-

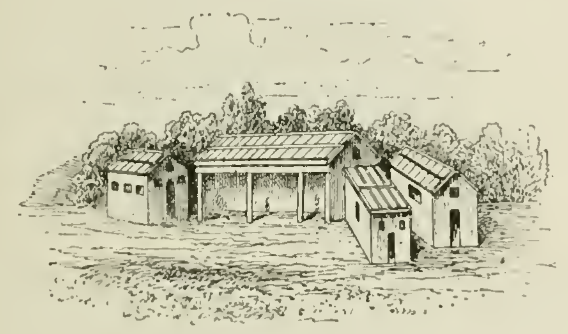


Fig 83. — Cour de ferme.

preneur qui fournit la pierre, la chaux, le sable, l'eau, la paille et la terre employée au mortier. »

On peut se faire une idée des bâtiments accessoires d'une ferme d'après une miniature du Virgile du Vatican, qui représente la cour où étaient retenus les compagnons d'Ulysse, lorsque la magicienne Circé les eut métamorphosés en porcs. La figure 83 montre les bâtiments de cette cour.

Les batiments accessoires. — Varron décrit ainsi une cour : « On devra ménager dans la cour des remises spacieuses pour les charrettes et les autres ustensiles, afin qu'ils soient à couvert de la pluie. Dans les grandes exploitations, il est bon d'avoir deux cours, l'une intérieure, l'autre extérieure. Dans la cour intérieure on devra ménager un bassin destiné à recevoir les eaux pluviales qui, en passant près des stylobates et coulant sur un plan incliné, formeront un abreuvoir où les bœufs, revenant des champs, pourront boire et se baigner pendant l'été, ainsi que les oies et les porcs lorsqu'ils reviendront des pâturages. Il en faut un également dans la cour extérieure pour faire tremper les lupins et

autres graines dont l'emploi exige un séjour sous l'eau. Cette cour, étant continuellement jonchée de litière et de paille que les bestiaux foulent sous leurs pieds, devient comme une fabrique d'engrais pour les champs. »

Les agronomes anciens entrent dans de grands détails sur l'aménagement des étables, des hangars et des celliers. Mais comme ces bâti-

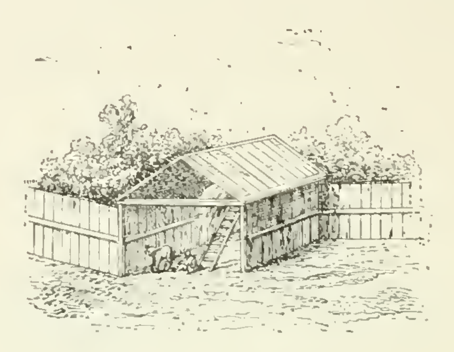


Fig. 84. — Étable à bœufs.

ments ne diffèrent pas essentiellement des nôtres, il n'est pas utile d'insister sur ce point. Nous avons déjà montré, figure 33, la disposition d'une écurie pour les chevaux. On verra celle d'une étable à bœufs sur la figure 84, tirée d'une miniature du Virgile du Vatican.

Les puits. — Toute métairie devait être pourvue d'un ou de plusieurs puits ; la construction de ces puits présente une certaine variété.

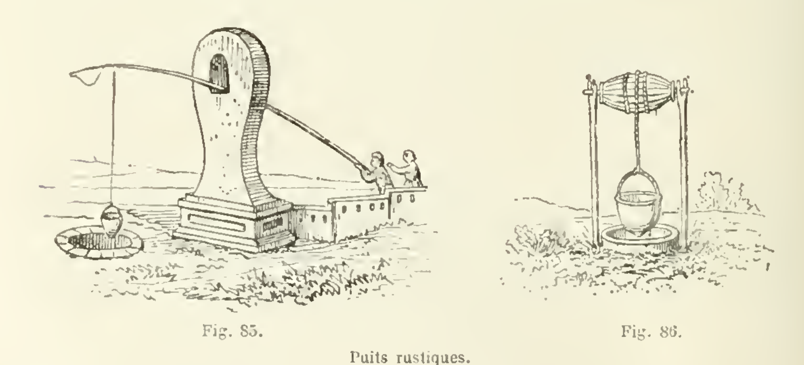


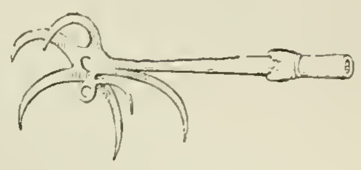
Fig. 85. Fig. 86.

Puits rustiques.

La figure 85, tirée d'une peinture antique, représente un puits composé d'une longue perche posée en équilibre sur un massif en ma-

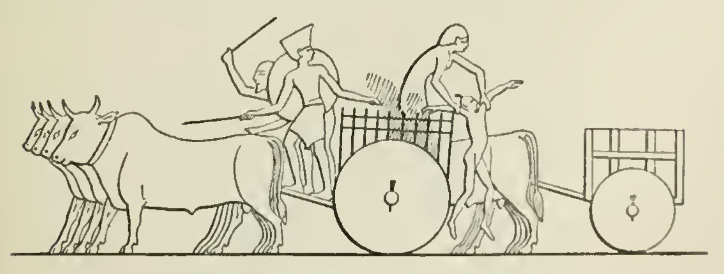
çonnerie et percé d'une lucarne; une corde et un seau sont suspendus à la perche; deux hommes font marcher le levier.

On voit une autre espèce de puits sur un sarcophage romain (fig. 86). Il se compose de deux bâtons en fourche sur lesquels repose un cylindre; la corde qui porte le seau s'enroule autour du cylindre (*axis*).


Fig. 87. — Harpaga.

Il y a au Musée britannique un croc antique en bronze, assez semblable à ceux dont nous nous servons pour retirer un seau du puits. Ce crochet (*harpaga*) devait avoir dans l'antiquité un usage assez analogue; il est disposé de manière à recevoir un manche de bois qui était sans doute de longueur différente suivant l'usage pour lequel on employait ce crochet (fig. 87).

Les chariots. — « L'homme riche en imagination, dit Hésiode, parle de construire un chariot; l'insensé! il ignore que pour un chariot il faut cent pièces de bois; il aurait dû y songer plus tôt et se munir de matériaux nécessaires. » Il est permis de penser, malgré l'autorité


Fig. 88. — Chariot des Tokaris. (Peinture de Thèbes.)

d'Hésiode, que dans les temps primitifs la construction d'un chariot ne comportait pas autant de pièces de bois qu'il l'affirme, à moins qu'il ne veuille compter comme telles les bâtons qui forment la partie supérieure de quelques charrettes.

Les chariots égyptiens représentés sur la figure 88 sont d'une conception assez grossière; ils ont des roues pleines. Les chars égyptiens ont, au contraire, des roues évidées, et il est probable qu'on employait les roues pleines pour les véhicules grossiers. Les chars, desti-

nés à porter des guerriers doivent aller rapidement, tandis que les chariots agricoles, traînés par des bœufs, et destinés à porter de lourds fardeaux, pouvaient être construits dans des conditions différentes.

Un fait assez remarquable, c'est que les chariots que l'on voit sur les monuments assyriens ont les roues évidées, même dans les représentations rustiques; celui que montre la figure 89 est d'ailleurs assez

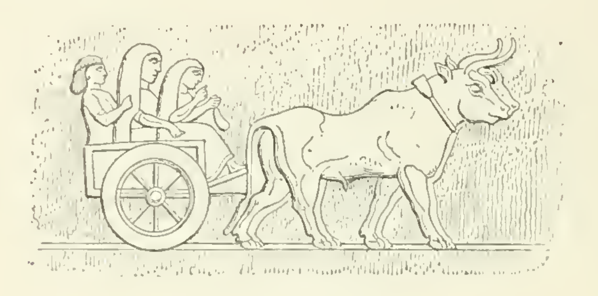


Fig. 89. — Chariot assyrien.

grossier. Il a la forme d'un coffre carré, et son ouverture est par devant. Il est bon de rappeler que dans l'antiquité les chars de guerre, et en général tous les chars à course rapide, ont leur ouverture par derrière et sont arrondis sur leur surface antérieure.

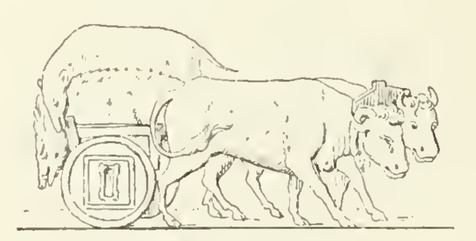


Fig. 90 — Chariot du Latium.

Le char primitif dont se servaient les paysans du Latium consistait en une plate-forme en planche supportée par deux roues; on plaçait le chargement soit directement sur la plate-forme, soit dans un grand panier qu'elle supportait. Quelquefois la plate-forme était pourvue d'un rebord. Les roues de ces chariots n'avaient généralement pas de rayons; elles étaient pleines et formées d'un gros morceau de bois de forme ronde auquel était adapté l'essieu. La roue ne tournait pas au-

tour de l'essieu, auquel elle était fixée, elle n'était pas mobile et il tournait en même temps qu'elle (fig. 90).

Le même genre de chariot, mais plus perfectionné puisqu'il a

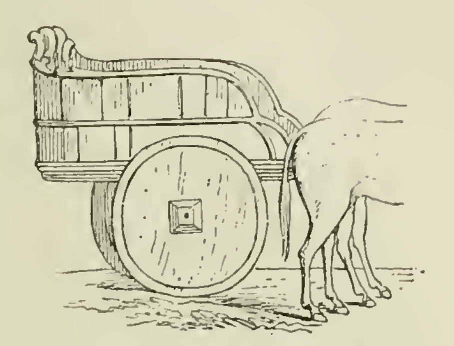


Fig. 91. — Chariot agricole.

des rebords, est représenté sur la figure 91, tirée d'une peinture de Pompéi.

Les monuments romains de la Gaule nous offrent plusieurs modèles de chariots. Sur un bas-relief trouvé près de Dijon, on voit un chariot



Fig. 92. — Chariot gallo-romain.

à quatre roues, de forme rectangulaire, et qui paraît être en osier (fig. 92). Une voiture d'un autre caractère, et qui est surtout remarquable par le harnachement du cheval, se voit sur un bas-relief en marbre du musée d'Avignon ; il formait la décoration d'un tombeau de Vaison (fig. 93).

Un chariot gaulois du musée de Saint-Germain est représenté sur

la figure 94. Il est à deux roues et fait en bois. L'ouverture de ce chariot se trouve placée par derrière, à la façon des chars antiques; mais des bas-reliefs gallo-romains nous montrent des véhicules à deux roues comme celui-ci et dans lesquels on devait monter par les côtés, en avant de la roue, de la même manière que pour le tilbury de nos jours. « Certains bas-reliefs, écrit A. de Caumont dans son *Abécédaire ou Rudiment d'archéologie,* nous montrent les véhicules les plus ordinaires pour aller de la campagne à la ville et pour les voyages : tel est le *cisium,* qui ressemble beaucoup à notre cabriolet moderne. Il y en avait à un, à deux, à trois chevaux. » Rich, dans son *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques,* dit du *cisium* que c'était « une voiture légère à deux roues qui servait chez les Romains de voiture publique ou particulière, quand il fallait arriver au plus vite. Elle contenait deux personnes, en y comprenant le conducteur, était ouverte par devant et

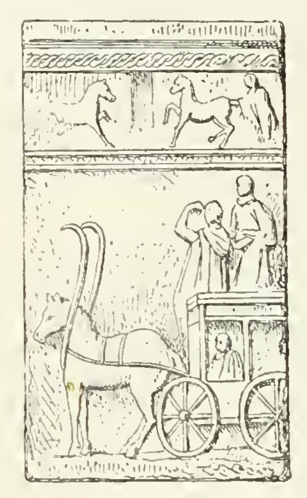


Fig. 93. — Chariot gallo-romain.

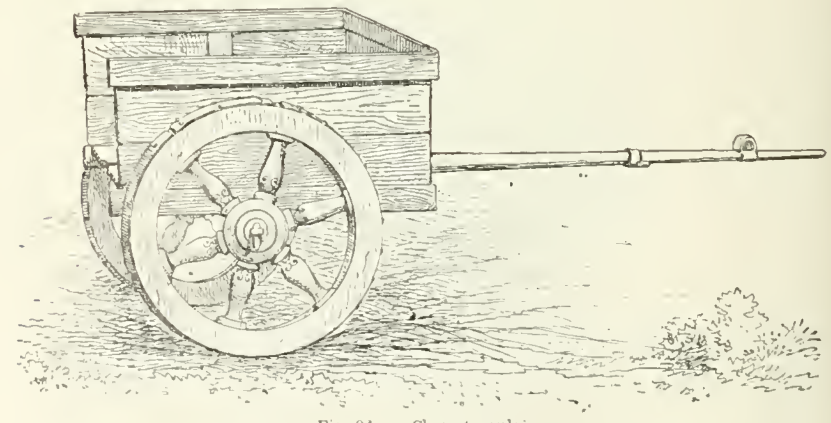


Fig. 94. — Chariot gaulois.

munie de timons. On y attelait à l'occasion un ou quelquefois deux chevaux de volée, comme on le pratique encore maintenant à Naples. » Un bas-relief d'Igel montre un de ces véhicules.

Les basses-cours. — L'élevage des volailles avait une grande importance dans l'économie d'une ferme. En Égypte, notamment, le soin des basses-cours était confié à une catégorie particulière de domestiques, et on estimait beaucoup les éleveurs d'oiseaux, surtout ceux qui savaient élever et faire multiplier les oiseaux sauvages pris à la chasse. C'est un de ces éleveurs qui est représenté sur la figure 95.

La Grèce, l'Italie et la Gaule ont été pourvues de basses-cours très-riches, au fur et à mesure que l'agriculture y est devenue florissante, mais c'est toujours à l'Égypte qu'il faut recourir pour trouver les méthodes les plus anciennes et en même temps les plus perfectionnées.

Les poulets. — Varron décrit ainsi le poulailler d'une ferme de moyenne dimension : « Pour deux cents poules, il faut un lieu clos dans lequel on dispose deux cabanes l'une à côté de l'autre, toutes deux au soleil levant. Chacune aura dix pieds de longueur et à peu près autant en hauteur. Les fenêtres auront trois pieds de large sur quatre de haut et seront tissues à claires voies, de façon à laisser entrer beaucoup de jour sans livrer passage à aucune bête nuisible. On ménagera de plus entre ces cabanes un passage pour le gardien du poulailler. Dans chaque cabane se trouveront des perches en nombre suffisant pour servir de juchoir à toutes les poules ; vis-à-vis de chaque perche on creusera dans le mur des trous pour servir de nids. »

Les éleveurs romains avaient des soins particuliers pour les poules pondeuses ; les œufs tenaient une très-grande place dans la cuisine romaine, et les lettrés se piquaient d'être professeurs en ce genre. « Apprenez, mortels, dit Horace, et ne l'oubliez jamais, que les œufs de forme allongée sont de beaucoup préférables aux œufs ronds, qui renferment presque toujours un poulet; la coque des premiers est moins dure et le blanc est plus laiteux ; le jaune en est aussi plus nourrissant. »

Les Égyptiens connaissaient l'art de faire éclore les œufs artificiellement, et une partie de l'occupation des éleveurs consistait à aller dénicher des œufs d'oiseaux sauvages, que l'on s'efforçait ensuite d'élever dans les basses-cours. Diodore de Sicile dit en parlant des éleveurs de ce pays :

« Aux connaissances héritées de leurs pères, les Egyptiens ajoutent de nouveaux perfectionnements. Les nourrisseurs de poules et d'oies méritent sous ce rapport toute notre admiration, car, au lieu de se servir du moyen ordinaire pour la propagation de ces oiseaux, ils sont parvenus à les multiplier prodigieusement par un artifice qui leur est pro-

pre. Au lieu de faire couver les oiseaux, il les font éclore contre toute

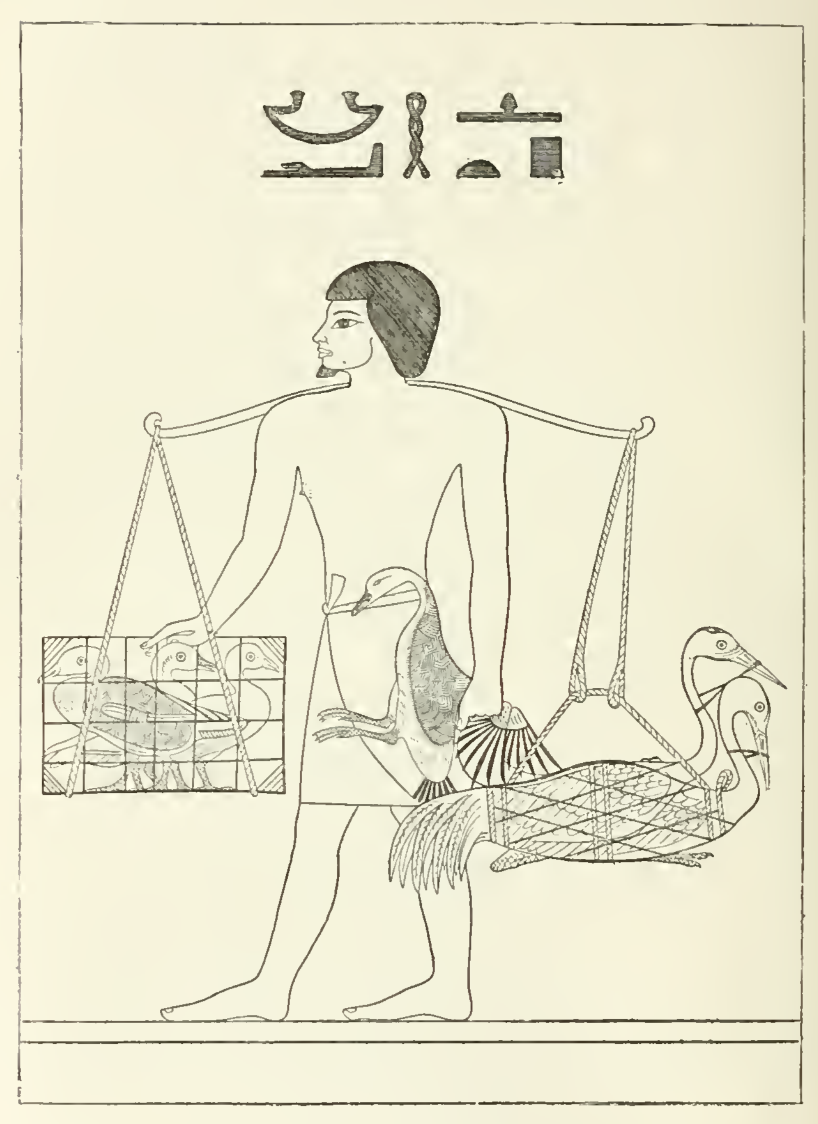


Fig. 95. — Un éleveur d'oiseaux en Égypte.

attente par une manœuvre artificielle et ingénieuse. » C'est ainsi que les oies, les canards, les pigeons, les sarcelles, les cailles et une foule

d'autres oiseaux paraissaient fréquemment sur la table des Égyptiens, et ceux qui ne pouvaient être élevés dans les basses-cours étaient salés et soigneusement conservés dans des pots quand ils n'avaient pas été consommés frais.

Les oies et les canards. — Les oies, dont les Égyptiens étaient extrêmement friands, étaient élevées par troupeaux considérables. Car non-seulement les particuliers en avaient pour le service de leurs tables, mais encore on en engraissait beaucoup pour les services publics. Les prêtres, les soldats et en général tous les fonctionnaires recevaient en payement des matières et étaient en quelque sorte nourris par le gouvernement. Aussi le dénombrement des oies avait une grande importance et nous le voyons représenté avec les détails les plus circonstanciés sur un monument du British-Museum et qui provient des ruines de Thèbes. Les nourrisseurs d'oies arrivent suivis de leurs troupeaux qu'ils vont faire enregistrer. Quelques-uns tiennent des paniers d'œufs ou bien d'autres paniers contenant des petites volailles, car tout devait être écrit jusque dans les plus petits détails.

Sans être poussé au même degré qu'en Égypte, l'élevage des oies et des canards avait une certaine importance dans l'agriculture romaine. Voici à cet égard les préceptes de Varron : « Quand on veut élever des canards, il faut avant tout choisir, si l'on peut, un terrain de marécages; c'est celui qui leur convient le mieux. A défaut de cela, ayez un emplacement où se trouve un lac naturel, un étang ou un bassin fait de main d'homme avec des degrés par lesquels les canards puissent descendre. Le clos qui leur sert d'habitation doit être entouré d'un mur et n'avoir qu'une seule porte. Le long du mur régnera une suite de petites loges, couvertes de toits, construites uniformément et d'une largeur convenable. Chacune aura un vestibule pavé de briques dans toute son étendue. Le clos lui-même sera traversé dans toute sa longueur d'un canal toujours plein. C'est là qu'on dépose ce qu'ils mangent. Les murs seront recouverts d'un enduit bien poli pour empêcher les chats et autres animaux nuisibles de s'y introduire. On étendra en outre sur le clos un filet à larges mailles, dans le double but d'empêcher l'aigle de fondre sur les canards et les canards de s'envoler au dehors. »

Le colombier. — Palladius, le dernier des écrivains latins qui se soit occupé d'économie rurale, décrit ainsi un colombier : « Le colombier peut être placé au haut d'une tourelle, dans le corps de logis du

propriétaire. Les murailles en seront lisses et blanchies, et on y pratiquera, suivant l'usage, sur les quatre côtés de très-petites fenêtres par où les pigeons ne puissent entrer et sortir qu'un à un. Les nids seront façonnés sur les murs même dans l'intérieur du colombier..... Au-dessous du colombier seront pratiquées deux cellules dont l'une, étroite et obscure, servira à loger des tourterelles; dans l'autre cellule on nourrira des grives. »

Les abeilles. — Le miel avait beaucoup plus d'importance dans l'antiquité qu'il n'en a de nos jours, par la raison qu'on était obligé de l'employer dans toutes les occasions où nous nous servons de sucre. En outre le vin était généralement mêlé avec du miel. C'est ce qui explique le développement qu'a pris presque partout l'élevage des abeilles. Le miel de l'Attique était regardé comme le meilleur.

Il y avait plusieurs manières de récolter le miel. En Arménie et en Médie on s'efforçait de prendre des essaims sauvages, et le miel qu'on en tirait passait pour avoir une saveur toute particulière. Dans les petites fermes de la Grèce et de l'Italie on se contenta de pratiquer des trous sous le toit des maisons en imitant ainsi les ruches naturelles. Mais on eut bientôt des ruches artificielles que Varron décrit ainsi : « Les ruches d'osier doivent être enduites en dedans et en dehors avec de la bouse de vache pour faire disparaître leurs aspérités qui rebuteraient les abeilles. On les assujettit par rangs le long des murs de façon qu'il n'y ait pas d'adhérence entre elles et qu'elles soient à l'abri de toute secousse. La même distance qui sépare le premier rang du second doit régner entre le second et le troisième. On pratique au milieu de chaque ruche de petits trous de droite et de gauche, pour que les abeilles puissent entrer et sortir, et on pose un couvercle qu'on peut lever à volonté lorsqu'on veut en retirer le miel. Les ruches en écorce sont les meilleures. »

L'INDUSTRIE

I

INDUSTRIES ALIMENTAIRES

La boulangerie. — La patisserie. — Les bouchers.
Les préparateurs des volailles. — La préparation du poisson.
Les cuisiniers. — La foire aux cuisiniers.
Les approvisionnements. — Les ustensiles de cuisine.

La boulangerie. — On se rappelle avoir vu, à l'exposition universelle de 1867, dans le temple égyptien, des statues de femmes représentées dans l'action de pétrir du pain. Ces statues, qui remontent à la plus haute antiquité, provenaient du musée de Boulaq, au Caire (fig. 96).



Fig. 96. — Femme pétrissant du pain.
(Statue du musée de Boulaq.)

« On rencontre encore aujourd'hui, dit M. Mariette, à Éléphantine et en Nubie, des femmes qui, la tête ornée de la même coiffure, prennent la même pose et se servent des mêmes ustensiles pour accomplir la même

opération. Ici tout est funéraire ; les serviteurs du défunt préparent les pains qu'ils vont déposer dans le tombeau. » C'est en effet dans les nécropoles de l'ancienne Égypte que ces statues ont été découvertes.

On sait peu de chose sur la manière de confectionner le pain chez les Grecs, et avant la période macédonienne la boulangerie ne constituait point une industrie spéciale, car elle se rattachait à la cuisine où



Fig. 97. — Boulangerie, à Pompéi.

l'on faisait indistinctement tous les aliments. « Il n'y a point eu de boulangers à Rome jusqu'à la guerre de Persée, dit Pline le Naturaliste, c'est-à-dire pendant plus de cinq cent quatre-vingts ans depuis sa fondation. Chacun faisait son pain ; c'était l'ouvrage des femmes, comme ce l'est encore aujourd'hui chez la plupart des nations. Il est prouvé, par le témoignage d'Atéius Capiton, que les riches alors faisaient faire leur pain par les cuisiniers, et qu'on n'appelait boulangers (*pistores*) que ceux qui pilaient (*pisebant*) le blé. On n'avait point encore de cuisiniers parmi ses esclaves ; on les louait au marché. Les Gaulois ont

inventé le crible de crin de cheval ; les Espagnols, les tamis et les bluteaux de fil de lin ; les Égyptiens, ceux de papyrus et de jonc. »

La figure 97 représente une boulangerie découverte à Pompéi, car à cette époque il y en avait dans toutes les villes. On y voit très-

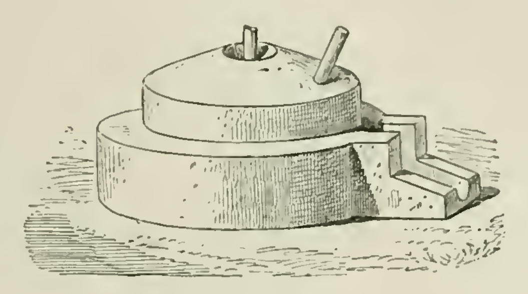


Fig. 98. — Meule.

distinctement le four, au-dessus duquel s'élève le tuyau pour laisser échapper la fumée. Sur le devant sont des meules destinées à moudre le grain. Cette forme de meule est celle qu'on rencontre le plus communément. Sa construction est beaucoup plus visible sur la figure 99, que nous allons examiner, mais on en voit quelquefois d'une autre espèce (fig. 98).



Fig. 99 — Génies meuniers.
(D'après une peinture de Pompéi.)

Le moulin ordinaire se composait de deux compartiments, comme le montre la figure 99, qui représente des génies meuniers, d'après

une peinture de Pompéi. Les deux ânes placés de chaque côté du ta-

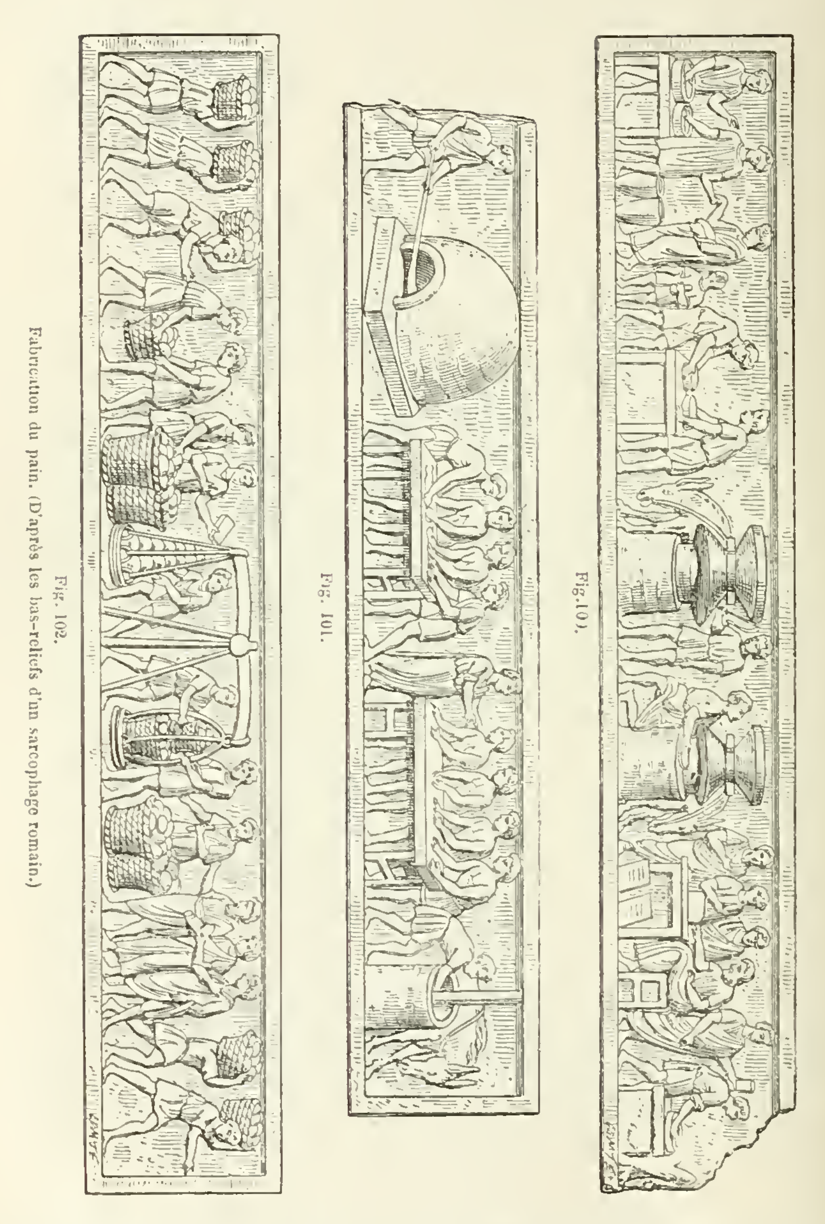


Fig. 100.

Fig. 101.

Fig. 102.

Fabrication du pain. (D'après les bas-reliefs d'un sarcophage romain.)

bleau montrent que cet animal était employé par les anciens pour tourner les moulins, usage qui est d'ailleurs confirmé par de nombreux

passages des écrivains. L'un des petits génies est en train d'atteler l'âne qu'il va mener à son travail, tandis que les autres se reposent autour d'un disque sur lequel sont deux verres de vin.

L'atelier qui renfermait le four et les moulins s'appelait *pistrinum;* le tombeau du boulanger Eurysacès, découvert à Rome en 1838, montre plusieurs scènes relatives à la fabrication du pain et comprenant à la fois la profession de meunier et celle de boulanger. Au centre de la figure 100, on voit deux moulins avec l'âne qui les fait tourner. A gauche, des ouvriers préparent les grains ou la farine dans des vases, et à droite, un homme assis devant une table et entouré de clients semble établir des comptes. Ensuite (fig. 101) des garçons boulangers, dont la poitrine et les bras sont nus, sont occupés à la pâte, et un ouvrier placé à gauche s'occupe de la cuisson. Enfin (fig. 102) les pains sont apportés dans des paniers, pesés sur une balance et livrés aux clients.

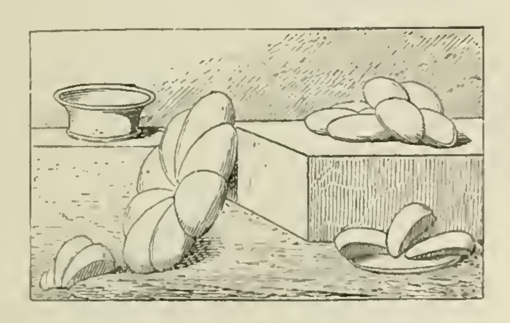


Fig. 103. — Pains anciens.
(D'après une peinture de Pompéi.)

Dans la boulangerie découverte à Pompéi, et que nous avons vue plus haut, figure 97, on a trouvé de grandes amphores pleines de grains et de farine, et portant des inscriptions indicatrices ; les unes avaient contenu de la farine de froment, les autres de la farine de pois chiches. En 1862, on a découvert à Pompéi une autre boulangerie avec un four dont la bouche était fermée par une porte en fer munie de deux poignées. Elle contenait une fournée de 82 pains ronds qui avaient dû peser chacun une livre environ. Ces pains, qui étaient passablement rassis comme on pense, ont été portés au musée. Enfin, une peinture de Pompéi (fig. 103) montre la forme ordinaire des pains romains, lorsqu'ils étaient frais et livrés à la consommation.

La patisserie. — Il n'est pas démontré, en Égypte particulière-

ment, que la boulangerie et la pâtisserie aient constitué des états exercés par une catégorie particulière d'artisans. En général, tout ce qui touche à l'alimentation se faisait dans la famille, et, la seule chose qui distinguât les classes riches, c'est qu'elles avaient un nombreux per-



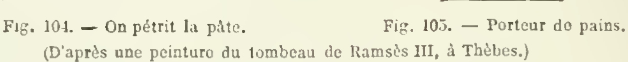


Fig. 104. — On pétrit la pâte. Fig. 105. — Porteur de pains.
(D'après une peinture du tombeau de Ramsès III, à Thèbes.)

sonnel de domestiques attachés à ce service. Le pain et les gâteaux étaient simplement une branche de ce service, dont les détails sont exprimés d'une manière fort explicite dans les peintures qui décorent

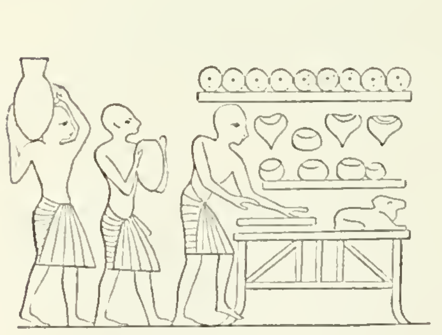






Fig. 106. — Préparation du pain. Fig. 107. — Fabrication des pâtes.
(D'après une peinture du tombeau de Ramsès III, à Thèbes.)

la tombe de Ramsès III, à Thèbes. On voit d'abord deux hommes qui pétrissent la pâte avec leurs pieds (fig. 104). Ils ont un bâton à la main et semblent danser en piétinant un énorme morceau de pâte. La figure 105 nous montre un porteur de pain qui apporte ses pâtes préparées à un boulanger ou pâtissier placé devant une table et occupé à donner à ses gâteaux la forme qu'ils doivent avoir (fig. 106). La plupart de ceux

qu'on voit faits sont ronds et aplatis et ressemblent à des espèces de galettes. Mais il y en avait de plusieurs espèces ; ainsi, à côté de gâteaux déjà confectionnés, on voit un pâtissier faisant un pain mêlé de

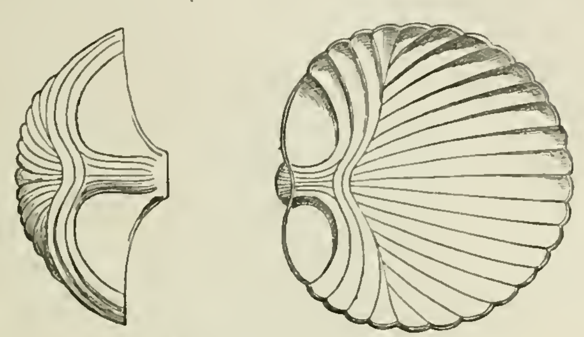


Fig. 108. — Moule à pâtisserie. (Découvert à Pompéi.)

graines ou de grains de raisin, que le peintre a indiqués en faisant des petits points noirs sur le gâteau.

Pline dit que les pâtissiers employaient le cumin des prés pour

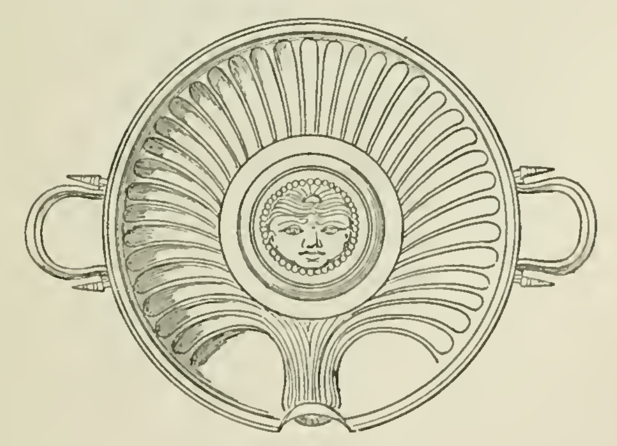


Fig. 109. — Moule à pâtisserie.

mettre sur leurs gâteaux. On faisait aussi des gâteaux dans lesquels il entrait des fruits et d'autres ingrédients mêlés à la pâte. Les gâteaux avaient différentes formes, suivant la fantaisie du pâtissier ; on en voit qui ont la forme d'un cœur, d'autres celle d'un bœuf couché.

On voit aussi fabriquer une espèce de macaroni ; deux ouvriers s'occupent de cette confection. L'un remue la pâte avec une grande cuillère

pointue, l'autre semble la manier avec deux petits bâtons (fig. 107). Un peu plus loin on voit préparer le four, déposer les gâteaux, etc.

On a retrouvé à Pompéi plusieurs moules à pâtisserie. Ils sont tous en bronze et travaillés avec une certaine élégance. La plupart du temps ils présentent la forme d'une coquille, comme le montre la figure 108. Il y en a un pourtant qui est pourvu de deux anses et décoré au milieu par une tête humaine. C'est d'ailleurs le seul parmi les moules à pâtisserie découverts jusqu'à ce jour qui présente ce genre de décoration ; nous le reproduisons figure 109.

On employait généralement des hommes pour faire la cuisine, mais les femmes s'occupaient du dessert et de la pâtisserie. Nous lisons dans une comédie perdue de Ménandre le passage suivant cité par Athénée : « Ma fille, que veux-tu ? sans doute que tu es venue ici pour le service? — Oui certes ; c'est nous qui faisons toutes les pièces des desserts ; nous avons passé la nuit et il nous reste encore beaucoup de choses à faire. »

Les bouchers. — Tout le monde connaît au Louvre la jolie statuette connue sous le nom d'écorcheur rustique. Elle représente un homme déjà âgé et couvert d'une peau de bête comme on dit que les Scythes en portaient; il est occupé à écorcher un chevreuil suspendu à un tronc d'arbre par les pattes de derrière (fig. 110).

Quelques groupes analogues se voient aussi dans d'autres collections. Ainsi, un groupe du musée de Naples représente un homme écorchant un sanglier dans une chaudière, tandis qu'un jeune homme courbé près de lui attise et souffle le feu sous la chaudière.

Martial, dans une épigramme contre un de ses détracteurs, s'écrie, après avoir critiqué son adversaire : « Que je meure s'il n'y a pas plus de finesse et d'instinct dans la pécore dont un boucher sanglant traîne de rue en rue les intestins pendants, les pieds allongés et le vieux poumon putréfié, l'effroi de tous les nez! » Un énorme chien accompagnait ces marchands de viande qui portaient des tripes pendantes après un grand cerceau au-dessus de leurs têtes.

Les héros d'Homère mangent presque toujours la viande rôtie ou grillée, mais les Égyptiens mangeaient aussi volontiers de la viande bouillie que de la viande rôtie; aussi nous voyons l'importance que prend la marmite dans une cuisine égyptienne. Pour chauffer l'eau et faire bouillir la viande on se servait ordinairement de fagots de bois, mais le charbon était préféré pour la viande rôtie.

On avait l'habitude de faire cuire la viande aussitôt que l'animal était tué ; cet usage tenait sans doute de la difficulté qu'on avait pour garder la viande dans un climat aussi chaud que l'Égypte. C'est ainsi que Joseph donne l'ordre de tuer les bêtes et de préparer les viandes pour



Fig. 110. — Un boucher dans l'antiquité.
(D'après une statuette du Louvre.)

le repas qu'il veut donner le jour même à ses frères ; en Égypte le principal repas se faisait à midi.

La figure 111 nous fait assister à la préparation des viandes dans une cuisine égyptienne. Dans le coin, un homme est en train de dépecer un bœuf dont il a soigneusement lié les jambes auparavant, selon l'usage égyptien. Les bouchers, en effet, avaient l'habitude d'attacher

les pieds de l'animal et de l'étendre à terre avant de le frapper; on recueillait ensuite le sang dans des vases.

Aussitôt que l'animal était dépecé, les cuisiniers (on remarquera que les femmes ne sont jamais employées à la cuisine) se livrent à des occupations différentes, suivant leurs attributions. Mais il ne semble pas qu'il y ait eu des bouchers spéciaux pour apprêter les viandes, et l'animal était apporté tout entier à la cuisine. Nous voyons aussi qu'on recueillait le sang de l'animal pour l'utiliser, sans doute en en faisant des



Fig. 111. — Les cuisiniers égyptiens.
(D'après une peinture du tombeau de Ramsès III, à Thèbes.)

sauces; un ouvrier se livre à cette occupation. Un autre place la viande dans le chaudron qu'il va mettre sur le feu; voici maintenant le chaudron sur le feu qu'un homme attise, tandis qu'un autre semble écumer la marmite, ou du moins remuer la viande qui est dedans avec un instrument qu'il tient à la main.

Les préparateurs des volailles. — Les Égyptiens étaient grands amateurs de volailles, et les oies du Nil, notamment, étaient un mets extrêmement recherché.

La décoration d'une tombe près des pyramides nous montre tous les détails de la préparation et de la cuisson des volailles. La figure 112 nous offre trois personnages; l'un est debout et apporte les volatiles qu'il a prises dans la basse-cour; le second, assis par terre, s'occupe de plumer l'animal, que le troisième est en train de vider et d'apprêter. Cette figure nous montre des oies déplumées accrochées par le cou à une longue perche posée sur deux espèces de fourches : ces oies, que

nous voyons ainsi rangées, ne sont pas destinées à être mangées sur-le-

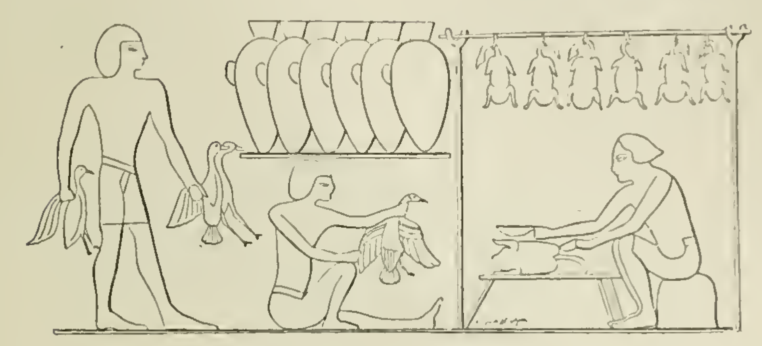


Fig. 112. — Préparation des volailles.
(Peinture d'un tombeau près des pyramides.)

champ; on en fera des conserves et elles seront alors empotées dans

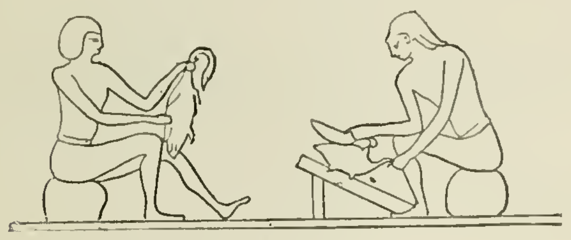


Fig. 113. — Préparation des volailles.

des vases qui sont disposés à la file et posés sur une planche à côté des oies suspendues.



Fig. 114. — Cuisson des volailles.

La préparation des volailles est représentée sur la figure 113. Un homme est en train de plumer la bête, et un autre, qui tient un cou-

teau, est probablement occupé à vider une autre volaille qui est posée sur une planche inclinée.

La cuisson des volailles fait le sujet de la figure 114. Un homme prépare une oie, tandis que le cuisinier en introduit une autre daus un



Fig. 115. — Cuisiniers préparant le repas.

chaudron; près d'eux est une table sur laquelle sont placés deux chaudrons qui sont déjà remplis. Enfin, sur la figure 115, nous voyons deux cuisiniers, dont l'un fait rôtir une oie embrochée.

La préparation du poisson. — Le poisson qui venait d'être pris était aussitôt remis aux mains des porteurs qui devaient l'aller vendre à la ville. Les petits poissons étaient généralement enfermés dans un panier qu'on portait suspendu à une perche, comme nous le voyons sur la figure 116.



Fig. 116. — Porteur de poissons.

Mais il y avait quelquefois de très-grosses pièces; celles-ci étaient portées à bras ou à dos d'homme, ou bien encore suspendues à une perche que deux hommes soutenaient sur leurs épaules, comme nous le voyons sur la figure 117.

Un pêcheur avait pris un turbot d'une grosseur si extraordinaire qu'on n'en avait jamais vu de pareil. Il alla l'offrir à Domitien. Le satirique Juvénal nous raconte comment l'empereur convoqua de suite les principaux personnages de Rome pour savoir comment on devait le faire cuire, car il n'y avait pas de plat assez grand pour le contenir. « Quel est votre avis? demande l'empereur; faut-il donc le couper en morceaux? — Gardons-nous, répond Montanus, de lui faire cet affront; que l'on fabrique un bassin assez profond et assez large pour le recevoir tout entier dans ses minces

parois. Ce grand œuvre exige l'art et l'activité d'un nouveau Prométhée. Que l'on prépare au plus tôt et la roue et l'argile. A compter d'aujourd'hui, César, des potiers suivront toujours ton camp. »

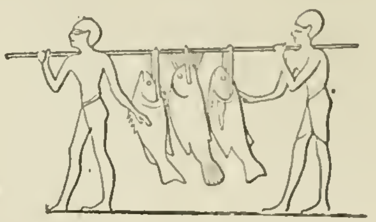


Fig. 117. — Porteurs de poissons.

Ainsi on aurait fabriqué un vase tout exprès pour ce monstrueux poisson. D'après Brongniart, ce vase ne pouvait avoir moins de six à sept pieds de diamètre.

Une partie des poissons servait à la consommation journalière et était envoyée de suite dans les villes pour y être vendus frais. Une autre partie, destinée à faire des conserves, était habituellement



Fig. 118. — Préparation du poisson.

salée ou séchée, et cette opération fait encore le sujet de plusieurs représentations. La figure 118 représente des pêcheurs apportant leurs produits à un homme assis qui prend les poissons l'un après l'autre, les appuie contre une planche inclinée et les fend avec un instrument tranchant. Plus loin, on voit des poissons ouverts ou vidés, qui sont étendus, soit pour recevoir la salaison, soit pour être séchés au soleil.

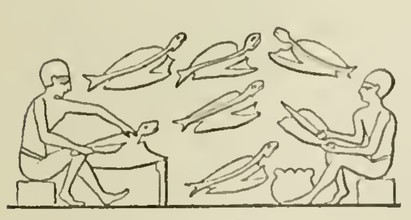


Fig. 119. — Poissonniers.

Quelquefois les poissons sont coupés par la moitié et suspendus au grand air, ou bien le corps est simplement ouvert de la tête

à la queue. Ailleurs, on voit du poisson qu'on empile ou qu'on prépare.

L'Égypte était très-abondamment pourvue de poissons d'eau douce. Les poissons de mer remontaient même quelquefois les différentes branches du Delta. Mais les poissons de mer trouvaient rarement place sur les tables égyptiennes, parce qu'ils étaient réputés impurs. Il se faisait en revanche une grande consommation de poissons du Nil. La figure 119 nous montre des poissonniers à leur travail.

Les cuisiniers. — Les cuisiniers égyptiens étaient fort estimés dans l'antiquité. Athénée rapporte à leur sujet l'histoire suivante : « Les

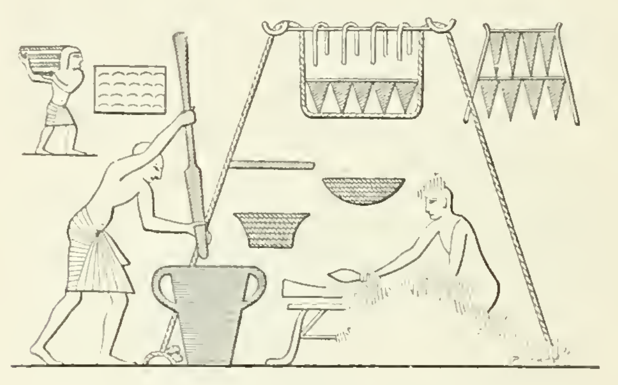


Fig. 120. — Une cuisine égyptienne avec le garde-manger.
(D'après une peinture du tombeau de Ramsès III, à Thèbes.)

Égyptiens marchant armés contre Ochus, roi de Perse, furent vaincus et le roi d'Égypte fait prisonnier. Ochus, le traitant avec humanité, l'invita à souper ; le roi d'Égypte se mit à rire des somptueux apprêts, trouvant que le roi de Perse vivait mesquinement. « Prince, lui dit-il, « si vous voulez savoir comment doivent se traiter des rois vraiment « heureux, permettez aux cuisiniers que j'avais ci-devant de vous pré- « parer un souper égyptien. » Ochus l'ayant permis, le repas fut préparé. Ochus, quoique très-satisfait, ne put s'empêcher de lui dire : « Que le ciel te confonde, méchant que tu es ! toi qui as abandonné de « pareils soupers pour nous enlever nos repas, si médiocres à tes yeux. »

La figure 120, tirée du tombeau de Ramsès III, à Thèbes, montre les préparatifs d'un repas. On voit piler des ingrédients placés dans un

grand mortier ; une partie très-endommagée de la peinture laisse encore voir dans la même scène un homme qui prépare des pâtes. Mais ce qu'il y a de caractéristique dans la représentation de cette cuisine, c'est le garde-manger. Des anneaux étaient suspendus au plafond et on y passait des cordes pour soutenir les comestibles.

Malgré leur goût effréné pour les mets excentriques et délicats, les anciens se laissaient quelquefois tromper par l'adresse des serviteurs chargés de satisfaire leur passion. On peut en juger par la manière dont Euphron le comique, cité par Athénée, fait parler un cuisinier dans une de ses pièces : « Je suis élève du fameux Sotéride, cuisinier de Nicomède, roi de Bithynie. Ce prince étant à douze journées de la mer désira manger d'un petit poisson qu'on appelle aphye. Sotéride, au milieu de l'hiver, lui en servit une si délicate que tout le monde en publia la bonté. Mais comment cela fut-il possible? Sotéride prit une longue rave, la coupa en très-petits morceaux, imitant de son mieux la forme de l'aphye; la faisant alors frire dans l'huile, il y mit le sel convenable, la saupoudra avec la graine de douze pavots noirs, et parvint ainsi à satisfaire les désirs du roi, qui était sur les confins de la Scythie. Au reste, Nicomède, après avoir mangé sa rave, vanta beaucoup à ses amis l'excellence de l'aphye. Un poëte et un cuisinier se ressemblent bien ; c'est le génie qui fait l'âme de leur art particulier. »

Plaute met souvent des cuisiniers en scène ; dans *l'Aululaire*, un chef de cuisine parle ainsi à ses aides : « Dromon, nettoie les poissons; toi, Machéron, fends le dos à ce congre et à cette lamproie ; et qu'on se dépêche, qu'il ne reste pas un os à mon retour. Je vais demander une tourtière à Congrion, ici à côté ; quant à toi, si tu as un peu d'esprit, tu me plumeras ce coq aussi ras qu'un pantomime épilé. »

Quand les cuisiniers devinrent des personnages importants dans la société, il y eut naturellement des gens appartenant à la classe aisée qui se mirent non-seulement à disserter sur la cuisine, mais encore à en faire pour leur plaisir. C'est surtout parmi les philosophes de l'école de Cyrène qu'on trouve ce goût, qui chez quelques-uns devint une passion absorbant la vie entière. Le philosophe Aristippe avait fondé à Cyrène une secte enseignant que la volupté est le but suprême de la vie. Dans une pièce d'Alexis, citée par Athénée, un esclave s'exprime ainsi : « Mon maître s'occupa autrefois de l'éloquence. Il y avait alors à Athènes un sophiste cyrénéen (Aristippe) fort spirituel ; mon maître lui donna un talent et devint son disciple. Il apprit fort peu de choses de son art, mais il attrapa au moins quelques bons avis sur la cuisine. »

Un autre philosophe de la même secte arrosait chaque jour ses laitues avec du vin miellé, et les cueillant de grand matin, il disait que la terre lui envoyait des gâteaux verts. Il s'appelait Aristoxène et on a donné son nom à certains jambons pour lesquels il avait trouvé un assaisonnement particulier.

La foire aux cuisiniers. — Toutes les grandes maisons étaient pourvues d'un cuisinier en chef et de tout le personnel qui travaillait sous ses ordres. Mais les personnes moins opulentes et qui ne pouvaient pas se payer un pareil luxe en permanence avaient pourtant à donner un grand festin dans certaines occasions. Par exemple, l'anniversaire du jour de la naissance était considéré comme une très-grande fête de famille, et il eût été du plus mauvais goût de ne pas réunir ce jour-là à table ses parents et ses amis. D'autres fois, c'était un hôte qui arrivait subitement de voyage et qu'on voulait héberger, ou bien des amis qui arrivaient escortés de leurs ombres et qu'il n'eût pas été poli de renvoyer sans les avoir fait copieusement souper.

Le maître de la maison aurait pu se trouver dans un très-grand embarras, faute d'un nombre suffisant de domestiques pour faire le service, ou surtout d'un cuisinier capable de régaler convenablement ses invités. Pour obvier à cet inconvénient, il y avait, à côté du marché, une place qu'on appelait la place aux cuisiniers. Quand on avait besoin subitement de faire un festin pour lequel on n'était pas préparé, on allait chercher ses provisions au marché et on ramenait en même temps un cuisinier.

Les cuisiniers sans emploi allaient se poster là et attendaient que quelqu'un vînt les arrêter, soit pour leur donner une position fixe dans la maison, soit pour les louer à la journée. Dès qu'ils apercevaient un client, ils s'approchaient de lui et faisaient leurs offres de service. On débattait alors le prix, et le cuisinier ne manquait pas de faire valoir ses talents.

Plaute nous a laissé, dans une de ses comédies, le modèle d'un boniment adressé par un cuisinier au client qui vient l'arrêter : « *Le cuisinier.* — Écoutez, quand on vient chercher un cuisinier, personne ne demande le meilleur et le plus cher; on choisit plutôt celui qui coûte le moins. C'est pour cela qu'aujourd'hui j'étais tout seul à attendre sur *la place*. Les autres vont en ville pour une drachme; mais moi, on ne peut me faire lever à moins du double. Je ne dresse pas un dîner comme ces marmitons qui vous apportent sur les plats un pré accommodé,

prennent les convives pour des bœufs, les bourrent d'herbes, assaisonnent ces herbes avec d'autres herbes, mettent de la coriandre, du fenouil, de l'ail, du persil, délayent une bonne livre de laser, mettent le tout avec leur infernale moutarde pilée, qui, tandis qu'on la pile, vous fait pleurer les yeux. Qu'ils gardent pour eux leur cuisine. Ils n'assaisonnent pas avec des épices, mais avec des vampires qui rongent les entrailles des convives tout vivants. Voilà pourquoi de notre temps on vit si peu ; on se farcit l'estomac de ces maudites herbes dont le nom seul fait peur et qu'on frémit de manger; les bêtes n'en veulent pas, les hommes les avalent... Pour moi, je peux le dire hardiment : ils sont capables d'aller jusqu'à deux cents ans, ceux qui mangent des mets de ma main. Quand j'ai mis dans mes casseroles du cicilindre, du cipolindre, de la macis ou de la sancaptis, cela cuit de soi-même. Cela, c'est pour assaisonner le gibier de Neptune ; pour le gibier de terre, je l'assaisonne avec du cicimandre, de l'happalopside ou de la cataractrie... Quand les casseroles bouillent, je les découvre, et le fumet s'envole au ciel à toutes jambes. C'est de ce fumet que Jupiter soupe tous les jours. — *Le maître.* — Du fumet à toutes jambes! — *Le cuisinier.* — La langue m'a fourché, je voulais dire à tire-d'aile. — *Le maître.* — Va te pendre; et c'est avec de pareilles menteries que tu crois tirer de moi aujourd'hui deux drachmes? — *Le cuisinier.* — Je suis un cuisinier très-cher, j'en conviens, mais j'en donne pour l'argent, et l'on voit ce que je sais faire dans les maisons où l'on m'emploie... »

Il paraît toutefois que ce vantard n'avait pas tout le talent qu'il s'attribuait, car le maître qui l'a arrêté dit un peu plus loin : « ... On dit *la place aux cuisiniers*, c'est une sottise ; ce n'est pas la place aux cuisiniers, c'est la place aux voleurs. Quand j'aurais fait serment d'acheter un pire marmiton que celui que j'amène là, je n'aurais pu le trouver : bavard, vantard, bête, propre à rien; si Pluton ne l'a pas encore voulu recevoir, c'est pour qu'il y ait ici un drôle qui cuisine pour les morts... »

Les approvisionnements. — Nous avons vu comment on pouvait trouver un cuisinier de louage lorsqu'on en avait besoin. Nous allons voir maintenant où on pouvait se procurer des approvisionnements. Les boutiques de marchands de comestibles étaient beaucoup moins nombreuses que dans nos villes modernes, mais il n'y avait pas un petit bourg qui n'eût son marché où chacun pouvait à toute heure se procurer ce qui lui convenait. Au lieu de s'adresser à la boutique du boucher, du fruitier, du marchand de volailles ou de poissons, on allait au mar-

ché. Seulement, mais cela n'est pas particulier à l'antiquité, l'acheteur n'était pas toujours également satisfait de ses achats, et il exhalait alors sa bile contre les marchands qui avaient abusé de sa confiance. C'est une situation que les auteurs comiques ne pouvaient pas manquer d'exploiter, et Plaute, en particulier, ne s'en est pas privé. Voici un passage de sa comédie des *Captifs :* « Pour les pêcheurs qui vendent au public des poissons pourris apportés sur de mauvaises rosses anguleuses, et dont l'odeur fait réfugier sur la place tous les flâneurs de la basilique, je leur casserai le mufle avec leurs propres hottes pour leur apprendre à empester le nez des gens. Les bouchers qui arrachent leurs petits aux pauvres brebis, qui promettent de l'agneau à leurs pratiques, et leur donnent de la viande de bêtes coriaces, qui font passer du bélier pour du mouton..., si je rencontre sur la voie publique un de ces bêliers, je l'arrangerai de la bonne manière, lui et son maître. »

Pour éviter les disputes et les plaintes des clients, on avait institué des agents qui étaient spécialement préposés à la police des marchés. Toutefois, si nous en croyons Apulée, le public n'y trouvait pas toujours son compte. Voici en effet une histoire tirée des *Métamorphoses de l'âne :*

« En allant au bain, je me dirigeai vers le marché afin de pourvoir préalablement à notre souper; j'y vis de magnifiques poissons qui étaient à vendre, et après avoir marchandé j'eus pour vingt deniers ce qu'on voulait me vendre cent écus. A l'instant même où j'en sortais, je rencontrai un certain Pythéas, qui avait été mon condisciple à Athènes. « Qu'est-ce que ceci? lui dis-je. Je vous félicite ; vous avez des huis- « siers, des faisceaux, tout le train d'un magistrat. — Je suis, dit-il, « chargé de ce qui tient aux approvisionnements, en qualité d'édile. Si « vous désirez quelque bon morceau, je vous le procurerai facilement. » Je le remerciai, attendu que j'avais déjà suffisamment pourvu au repas par l'achat de mon poisson.

« Mais Pythéas avait aperçu mon panier; il secoua les poissons pour mieux les examiner. « Qu'est-ce que ce festin? Combien avez-vous payé « cela? — J'ai eu, lui dis-je, toute la peine du monde à les arracher à un « pêcheur pour vingt deniers. » Quand il eut entendu ces mots, il me saisit aussitôt par la main, et me ramenant de nouveau dans le marché aux comestibles : « Lequel de tous ces marchands, dit-il, vous a vendu « cela? c'est se moquer du monde. » Je lui montrai un petit vieillard assis dans un coin. A l'instant, en vertu de ses prérogatives d'édile, il l'apostropha de la façon la plus dure : « Vous ne finirez donc jamais de

« rançonner ainsi les étrangers ? Pourquoi vendre si cher de misérables « poissons? Cette ville, fleur de la Thessalie, vous la rendez, par le prix « de vos denrées, aussi déserte que le rocher le plus sauvage. Mais vous « me le payerez. Et toi, ajouta-t-il, tu vas apprendre comment, sous « mon administration, il faut que les fripons soient tancés. » Alors, répandant la bourriche sur le pavé, il ordonna à l'officier qui le suivait de marcher sur les poissons et de les écraser tous avec ses pieds. Se contentant de cet acte de sévérité, mon ami Pythéas m'engagea ensuite à me retirer : « Cher Lucius, me dit-il, je veux bien me contenter de « l'affront éclatant qu'a reçu ce vieux bonhomme. » Consterné et tout stupéfait de cette scène, je repris la route du bain, privé, grâce au zèle administratif qu'avait déployé mon très-sage condisciple, et de mon argent, et de notre souper. »

Les ustensiles de cuisine. — Pour bien se rendre compte des industries alimentaires de l'antiquité, il faut d'abord s'efforcer de connaître les ustensiles que les anciens avaient à leur disposition pour la préparation des aliments. Les documents que nous pouvons consulter à cet égard sont de deux sortes : les textes des auteurs et les représentations graphiques. En étudiant les textes, nous y trouvons une foule de termes techniques dont les auteurs anciens n'ont pas cru utile de donner une explication raisonnée, attendu qu'ils étaient connus de tout le monde, et que les traducteurs modernes interprètent chacun d'une manière différente, parce qu'ils ne peuvent avoir une idée bien nette de l'objet dont l'auteur qu'ils traduisent a voulu parler. Si, au contraire, nous voulons examiner les représentations graphiques, nous nous heurtons à une difficulté inverse ; nous ne connaissons pas toujours l'usage des objets dont nous voyons la figuration, et ils sont quelquefois pourvus d'un mécanisme qui nous échappe.

C'est donc surtout par l'analogie que des ustensiles anciens présentent avec ceux dont nous nous servons que nous pouvons juger de leur emploi, et cette méthode est d'autant plus rationnelle que, malgré les prodiges culinaires dont parlent les auteurs anciens, il ne semble pas, d'après les monuments, qu'il y ait une différence bien notable dans l'outillage. A l'exception du fourneau, qui était ordinairement remplacé par un trépied ou un brasier, à l'exception surtout de quelques objets qui ne répondent à aucune de nos habitudes, il est probable qu'un cuisinier de bonne maison ne se trouverait pas trop dépaysé en face des outils dont on se servait dans l'antiquité.

C'est Vulcain, le dieu du feu, que les cuisiniers invoquaient de préférence aux autres divinités. Dans une petite pièce de l'Anthologie, un cuisinier lui fait hommage des instruments de son travail : « Des couteaux tranchants qui ont coupé le cou à bien des bêtes, des soufflets dont le vent attise la flamme, une passoire à mille trous, un trépied, pont jeté sur le feu, un gril à poser les viandes, l'écumoire qui soulève le dessus de la graisse, une fourchette aux doigts de fer; tout cela, ô dieu boiteux, Vulcain, le cuisinier Timasion te le consacre, étant comme toi privé de l'usage de ses jambes. » Il faut noter en passant que la fourchette aux doigts de fer dont il est ici question s'applique à un ustensile de cuisine et non à un ustensile de table. Car, ainsi que nous l'avons dit ailleurs, il paraît extrêmement probable que les anciens ne connaissaient pas l'usage de nos fourchettes de table.

Plusieurs fragments rapportés par Athénée, et tirés de comédies perdues aujourd'hui, nous présentent une énumération des principaux ustensiles de cuisine. En voici un : « Comme il ordonna de nommer les ustensiles de cuisine, voici ceux qu'on rappela : un trépied, une marmite, un chandelier, une grugoire, un marchepied, une éponge, une chaudière, une jatte, un mortier, une burette, une corbeille de jonc, un grand couteau, un plat, un gobelet, une lardoire. » D'autres outils sont cités dans un autre fragment de comédie : « Apporte une cuillère, douze brochettes, une fourchette, un mortier, une râpe à fromage, un rouleau, trois petites gondoles, un couteau à écorcher, quatre hachoirs; mais, scélérat, va me prendre auparavant la marmite à l'endroit où on la serre. Quoi! tu ne viens pas! apporte aussi la grande hache. »

Les chaudrons. — Les chaudrons dont les anciens se servaient étaient en bronze et affectaient différentes formes. On en a retrouvé

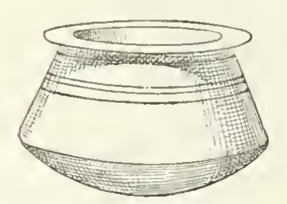
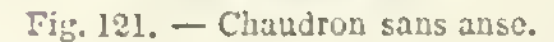



Fig. 121. — Chaudron sans anse.

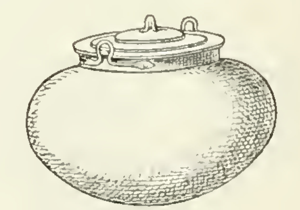


Fig. 122. — Chaudron avec couvercle.

(Pompéi.)

plusieurs à Pompéi; la figure 121 nous montre un chaudron très-large par le bas et présentant dans la partie montante la forme d'une pyra-

mide tronquée et percée en haut d'une large ouverture avec rebords. L'ouverture est plus étroite dans la figure 122, qui présente un chaudron de forme ovoïde.

Nous trouvons un modèle très-différent dans le chaudron représenté figure 123. Ici le couvercle fait saillie sur le chaudron qui est

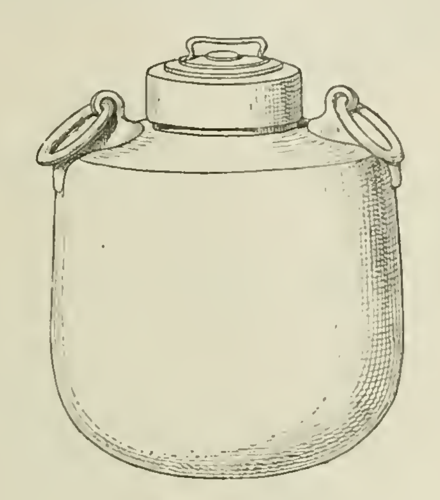


Fig. 123. — Chaudron. (Pompéi.)

pourvu de deux anses, en forme d'anneaux mobiles. Il est bon de noter que la base du chaudron est toujours arrondie et non pas plate comme celle des casseroles.

Les casseroles. — Parmi les ustensiles de cuisine trouvés dans les fouilles de Pompéi, il y a naturellement un certain nombre de cas-

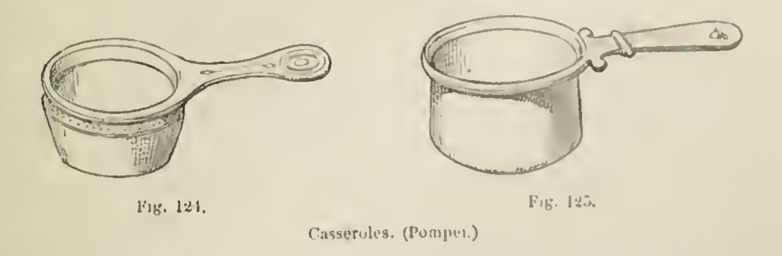


Fig. 124. Fig. 125.

Casseroles. (Pompei.)

seroles. Elles ne diffèrent pas essentiellement par leur forme de celles dont nous nous servons. Généralement elles sont en bronze, avec un

manche légèrement ciselé. Quelques-unes sont pourvues d'une espèce de bec destiné à verser le liquide.

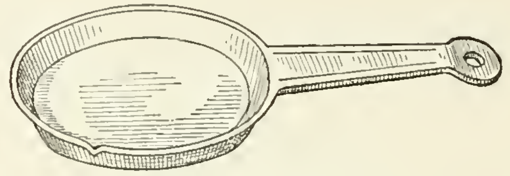


Fig. 126. — Tourtière. (Pompéi.)

Les figures 124 et 125 nous montrent des casseroles de bronze, et la figure 126 est probablement une tourtière.

Les passoires. — On a trouvé à Pompéi plusieurs espèces d'écumoires en bronze. Ce sont de grandes cuillères plates servant à remuer,

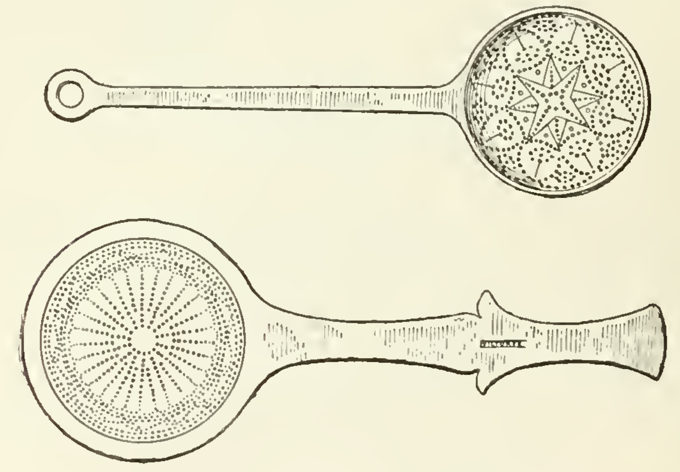


Fig. 127 et 128. — Ecumoires trouvées à Pompéi.

pendant qu'ils bouillaient, les légumes et les viandes, ou à les retirer du pot sans enlever en même temps le liquide; c'est pour cela qu'elles sont percées d'un grand nombre de petits trous, qui, la plupart du temps, sont disposés de manière à dessiner une sorte d'ornement (fig. 127 et 128).

On a également retrouvé des passoires : elles ne diffèrent que fort peu de celles que nous employons, comme le montre la figure 129 qui représente une passoire en bronze provenant de Pompéi.

Les fouilles de Pompéi ont mis au jour des ustensiles de diverses formes qui paraissent avoir eu pour destination de faire cuire des œufs

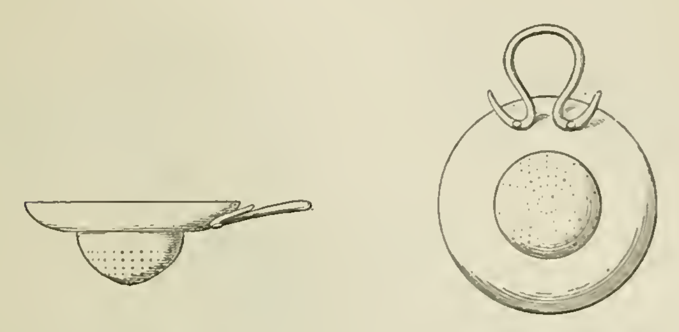


Fig. 129. — Passoires en bronze. (Pompéi.)

ou de les maintenir chauds au-dessus de la vapeur. Voici d'abord (fig. 130) un plat carré pourvu d'un manche, et dans lequel on faisait probablement ce que nous nommons communément des œufs sur le plat.

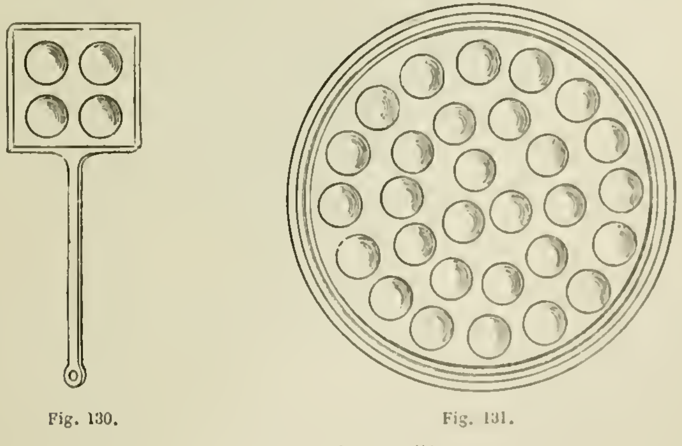


Fig. 130. Fig. 131.

Plats à œufs. (Pompéi.)

Un autre plat à œufs, représenté figure 131, nous montre un système différent. Celui-ci est rond et contient environ trente œufs.

On a retrouvé des plats analogues dans le trésor de Hildesheim. Ces derniers sont en argent. Les anciens étaient très-amateurs d'œufs et savaient distinguer la supériorité de ceux de tel ou tel animal.

Épænète, cité par Athénée, dit : « Le premier rang appartient aux œufs de paon ; le second à ceux d'oie, le troisième aux œufs de poules. »

Le siphon. — Les Égyptiens, qui étaient souvent obligés de transvaser, sans l'agiter et la troubler, l'eau du Nil, qui laisse toujours un épais dépôt, ont été amenés de bonne heure à découvrir le siphon. On en trouve la représentation figurée sur plusieurs monuments, notamment sur une peinture de Thèbes (fig. 132), qu'on rattache à la xviiie dynastie,

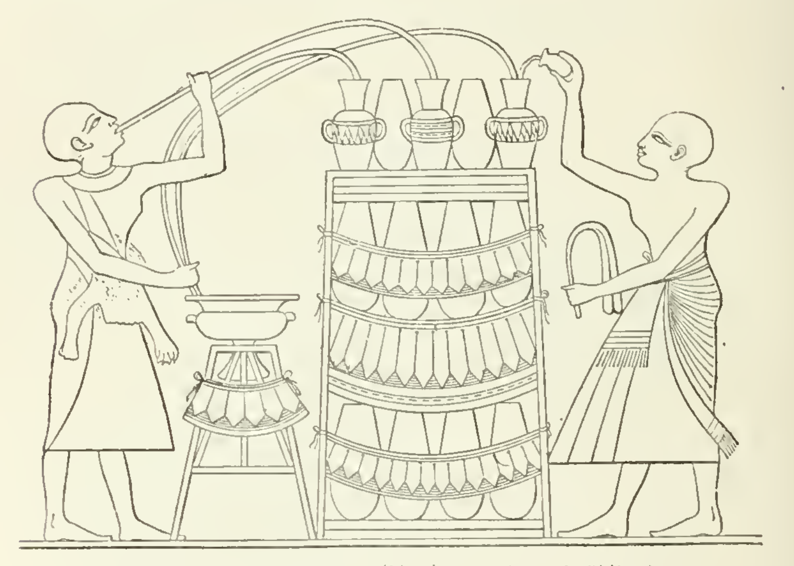


Fig. 132. — Le siphon égyptien. (D'après une peinture de Thèbes.)

ce qui prouve que dix-sept cents ans avant l'ère chrétienne le siphon était en usage parmi les Égyptiens. On y voit deux personnages de chaque côté d'un meuble sur lequel sont placés des vases, où l'un des deux verse de l'eau. L'autre, que sa peau de léopard fait reconnaître pour un prêtre, porte dans sa bouche un tuyau pour y faire le vide, et dirige deux siphons dans un grand vase mis sur une table en face de lui.

Les bouilloires. — Les anciens faisaient un très-grand usage de boissons chaudes. Aussi on a retrouvé, en fouillant Pompéi, un nombre très-considérable de bouilloires. Elles sont toutes en bronze et leur forme est extrêmement variée. Néanmoins, les deux types que nous

reproduisons figure 133 et figure 134 peuvent être considérés comme répondant à la forme la plus généralement adoptée.

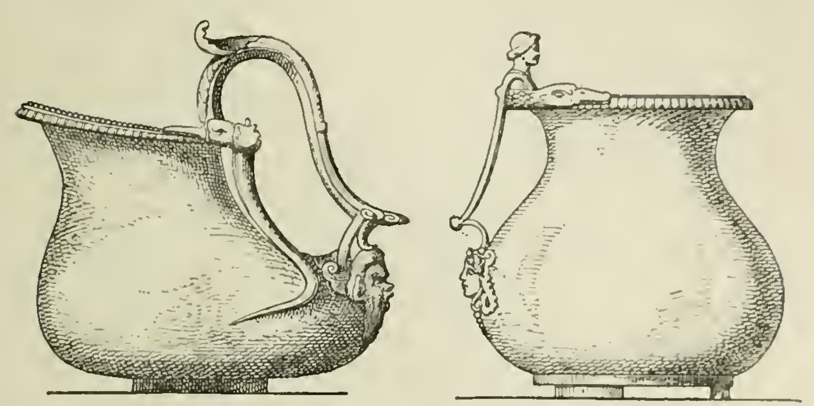


Fig. 133. Fig. 134.

Bouilloires de bronze, trouvées à Pompéi.

Les boissons fraiches. — Le goût des boissons chaudes, beaucoup plus répandu que chez nous, n'empêchait pas du tout l'usage des boissons fraîches répondant à peu près à nos glaces. Sous l'empire romain, on a employé toutes sortes de systèmes pour rafraîchir les liquides, comme on en employait pour les faire chauffer. « Boire, non pas de la neige, dit Martial, mais de l'eau que la neige a glacée, c'est une invention de notre soif ingénieuse. » Mais, par un raffinement singulier, cette eau qu'on faisait glacer avec de la neige n'aurait pas été réputée avoir bon goût si elle n'avait bouilli auparavant. « Tu ne bois d'autre vin que celui de Spolète ou des Marses; à quoi bon alors le luxe de cette eau *glacée après qu'elle a bouilli ?* »

Cette eau glacée après avoir bouilli revenait, à ce qu'il paraît, assez cher, puisqu'on lit un peu plus loin dans une épigramme du même auteur : « Esclave, ne mêle point à l'eau de neige les vins enfumés de Marseille, car l'eau te coûterait plus cher que le vin. » Ce passage nous montre d'abord que le vin de Marseille était peu estimé, ensuite qu'on ne mêlait à l'eau de neige que des vins de première qualité; c'était donc une boisson à peu près exclusivement réservée aux riches. Il nous reste maintenant à expliquer de quelle manière on faisait le mélange.

Quand le vin était mêlé avec la neige dans un grand récipient, on le puisait avec un ustensile d'une forme particulière que reproduit

notre figure 135. C'est une espèce de grande cuillère à pot qui est double; celle qui est dans l'intérieur est percée de petits trous comme une passoire, et s'adapte parfaitement avec celle qui la contient. Les deux pièces ajustées ensemble n'en formaient en apparence qu'une seule; mais quand on enlevait la passoire, elle emportait toutes les impuretés déposées par la neige, et ne laissait dans le bol extérieur qu'un liquide parfaitement clair et épuré. Cet ustensile est en bronze, mais on en a trouvé d'analogues en terre.

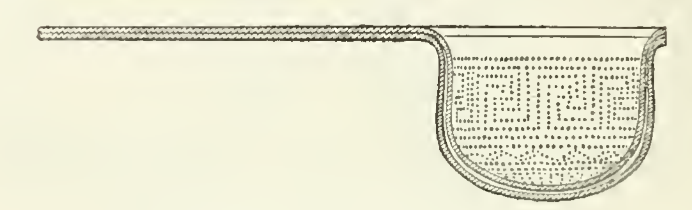


Fig. 135. — Passoire pour le vin mêlé avec la neige.
(D'après un ustensile découvert à Pompéi.)

Les passoires à la neige parlent ainsi dans une épigramme de Martial : « Dompte dans notre neige le feu de tes vins de Sétie; quant aux vins inférieurs. des passoires de lin te suffiront. » Il y avait en effet des passoires de lin, qui étaient réputées ne pas valoir celles qu'on faisait en métal. Cependant le *sac à neige*, dans une autre épigramme, proteste de son mieux : « Le lin dont je suis fait sait clarifier la neige ; l'eau ne sort pas plus froide de ta passoire. »

II

LES TISSUS

Le filage. — Le tissage. — La toile. — Une manufacture de toile. — La laine. — Tissus divers. — Le blanchissage. — Le dégraissage. — La teinture. — La broderie. — La tapisserie.

Le filage. — Dans l'antiquité, toutes les femmes filaient. En Égypte et en Asie, ce travail occupait un nombre immense de personnes, mais

comme en Orient il a toujours été de bon ton de ne rien faire, les femmes opulentes regardaient filer les esclaves attachées à leur maison, sans prendre part à leurs travaux. Il n'en était pas de même en Grèce, où, dans les plus grandes familles, les dames et les jeunes filles avaient à cœur de savoir faire elles-mêmes des vêtements qu'elles pussent offrir à leur époux ou à leur père. Cette différence dans les usages provoqua de la part d'Alexandre une assez singulière méprise que Quinte-Curce raconte ainsi : « Alexandre laissa à Suses la famille de Darius, et comme il reçut de Macédoine force belles robes à la mode du pays, et quantité d'étoffes de pourpre, il commanda qu'on les donnât à Sisygambis avec les ouvriers qui les avaient faites; car il honorait cette princesse comme sa mère et ne l'aimait pas moins tendrement que s'il eût été son fils. Il lui fit aussi dire que si elle trouvait ces ouvrages à son goût, elle pouvait les faire apprendre à ses petites-filles pour se divertir et en faire des présents. Mais la reine trouva cette proposition injurieuse, parce qu'il n'y a rien que les dames de Perse aient plus à contre-cœur ni qu'elles tiennent à plus grande opprobre que de travailler en laine. Ceux qui portèrent ces présents, ayant fait entendre au roi que Sisygambis n'était pas satisfaite, il se crut obligé de lui faire des excuses. Il revint vers elle et lui dit : « Ma mère, cette robe que « vous me voyez n'est pas seulement un présent de mes sœurs, c'est « aussi un ouvrage de leurs mains. Par là vous pouvez juger que la « coutume des Grecs m'a trompé. C'est pourquoi, je vous supplie, ne « prenez point mon ignorance pour un outrage. »

La quenouille et le fuseau, qui sont les instruments dont les femmes se servaient pour filer avant l'invention des machines, ont une origine



Fig. 136. — Quenouille égyptienne.

extrêmement ancienne, ou plutôt on ne connaît pas leur origine, car on en trouve la représentation sur les monuments de l'époque pharaonique. La forme de ces instruments a peu varié, et il a fallu toute la puissance des inventions modernes pour faire cesser un genre de travail qui s'est accompli sans interruption pendant des milliers d'années. Dans bien des provinces, chaque femme fabrique encore le fil dont

elle a besoin avec sa quenouille et son fuseau, mais on prévoit le temps où ces outils, si admirables dans leur simplicité, appartiendront au domaine de l'archéologie.

La quenouille se compose d'un bâton de canne fendu en haut de manière qu'elle puisse s'ouvrir et former une sorte de corbeille dans

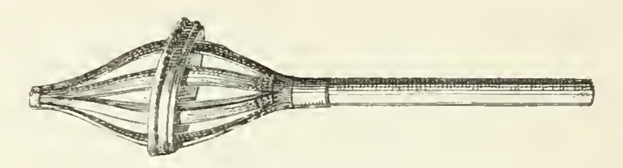


Fig. 137. — Quenouille égyptienne.

laquelle on plaçait la laine ou le lin qu'on voulait filer (fig. 136 et 137). On maintenait la laine à l'aide d'un anneau qu'on voit figurer dans ces quenouilles, qui sont de fabrication égyptienne.



Fig. 138. — Fileuse.

Le fuseau est un petit bâton autour duquel le fil vient s'enrouler par un mouvement de rotation que la fileuse lui imprime. Quand la quenouille est chargée, la fileuse (fig. 138) tire avec la main gauche un certain nombre de fibres qu'elle fixe avec le fuseau. Ensuite elle fait tourner rapidement le fuseau entre le pouce et l'index, et le laisse pendre du côté gauche; ce mouvement roule et tresse les fibres en un fil qui ne s'interrompt plus, parce qu'il est sans cesse renouvelé par de nouvelles fibres que la main détache de la quenouille à mesure que la tresse se forme. Quand le fil est assez long pour que le fuseau soit presque à terre, on le roule autour et on recommence jusqu'à ce que le fuseau soit entièrement couvert de fil et qu'on puisse le mettre en pelote.

Le tissage. — Le métier à tisser est aussi fort ancien, et la figure 139, qui reproduit une peinture égyptienne, montre la construction de ce métier, telle qu'elle a été pratiquée à peu près dans toute l'antiquité. Les métiers étaient généralement verticaux; au sommet on voit un cylindre en bois autour duquel l'étoffe se roule au fur et à

mesure qu'elle est fabriquée; il relie l'un à l'autre les deux montants du métier. Au bas est la baguette qu'avant le tissage on fait passer

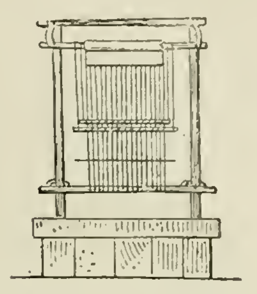


Fig. 139. — Métier à tisser égyptien.

alternativement en dessous et en dessus des fils de la chaîne pour séparer l'ensemble en deux parties; au centre sont les lames qui tissent



Fig. 140. — Atelier de tissage.

en sens inverse les deux parties de la chaîne, de manière à laisser passer la navette.

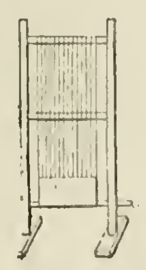


Fig. 141. — Métier à tisser romain.

Un autre métier, d'une construction beaucoup plus élémentaire que le premier, est représenté sur un monument de Beni-Hassan; on y voit des femmes occupées au tissage (fig. 140).

Les Romains se servaient quelquefois d'un métier qui n'est guère plus compliqué que celui que nous venons de voir en dernier lieu. Le métier de la magicienne Circé, dans les miniatures du Virgile du Vatican, est représenté sur la figure 141. Ce métier, dans lequel les fils de la chaîne sont simplement attachés à une barre placée dans la partie supérieure, est probablement celui dont se servaient les paysans, et qui est cité par Caton comme un des outils indispensables d'une ferme.

La toile. — « Les lins de l'Espagne citérieure, dit Pline le Naturaliste, se distinguent par leur éclat, avantage qu'ils doivent aux eaux d'un torrent qui baigne Tarragone. Ils sont d'une finesse admirable. Naguère, les lins de Zélia, ville de Galice, sur l'Océan, ont passé d'Espagne en Italie. Ils sont excellents pour les toiles de chasse. Le lin de Cumes, en Campanie, forme des filets très-estimés pour les poissons et les oiseaux. On en fait aussi des toiles de chasse; les toiles de Cumes enchaînent les efforts des sangliers et résistent même au tranchant du fer. J'en ai vu d'une telle finesse qu'elles passaient par un anneau avec tout leur appareil. Un seul homme portait de quoi entourer un bois. Ce n'est pas encore ce qu'il y avait de plus extraordinaire, car chaque fil était composé de cent cinquante brins. Julius Lupus, qui est mort préfet d'Égypte, possédait un filet de ce genre. Que ceux-là s'en étonnent qui ne savent pas que les Rhodiens montrent dans leur temple de Minerve une cuirasse d'Amasis, ancien roi d'Égypte, dont chaque fil est formé de trois cent soixante-cinq brins. Mucien nous a récemment attesté s'en être assuré par lui-même. Il ne reste plus que quelques parties de cette cuirasse, trop endommagée par les curieux.

« L'Italie distingue encore les lins de l'Abruzze; mais ils ne servent que pour les foulons. Il n'en est pas de plus blancs et qui ressemblent davantage à la laine. Celui de Cahors est le plus renommé pour les matelas. Ces matelas, ainsi que les lits de bourre, sont une invention des Gaulois. En Italie, on couchait sur des paillasses, et l'usage a conservé jusqu'à ce jour le nom de *stramentum*, jonchée de paille. »

Une manufacture de toiles. — Il est difficile de savoir à quelle époque a commencé la fabrication des tissus de lin, mais les Égyptiens étaient renommés pour leurs toiles et les produits de leurs manufactures s'exportaient chez les nations étrangères. Il s'en faisait d'ailleurs dans le pays même une très-grande consommation, car, outre les be-

soins journaliers des habitants, les bandelettes de momies auraient suffi pour en absorber une quantité énorme.

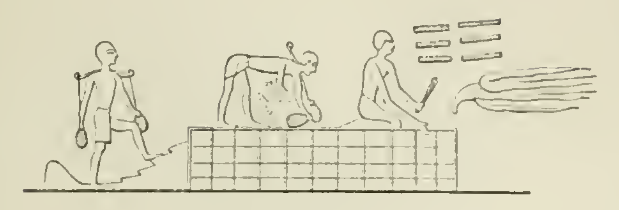


Fig. 142. — Préparation du lin.

Les peintures de Beni-Hassan nous montrent la manière dont on préparait le lin dans l'ancienne Égypte. Nous voyons d'abord pour la



Fig. 143. — Battage du lin.

préparation du travail un homme qui gravit les échelons qui conduisent à la fosse où le lin est trempé (fig. 142); il apporte de l'eau dans des



Fig. 144. — Le fil mis en corde.

pots de terre. Après cette première opération, on bat le lin avec des espèces de maillets (fig. 143), et après cela on le file et on tourne le fil en corde (fig. 144). Pline nous dit en effet : « Avant que de tisser le lin, on le broie et on le réduit à la souplesse de la laine. »

Après cela, deux hommes (fig. 145) montrent à un client, ou à l'in-

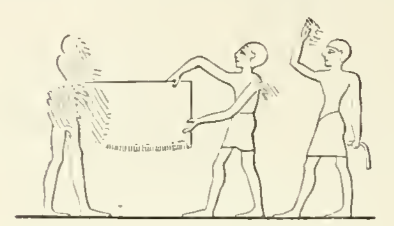


Fig. 145. — La toile montrée au client.

tendant de la manufacture, une pièce de toile qui vient d'être faite avec du lin filé.

La laine. — « La laine la plus estimée, dit Pline le Naturaliste, est celle de la Pouille, puis celle qu'en Italie on nomme grecque et que partout ailleurs on appelle italique. Les toisons de Milet sont

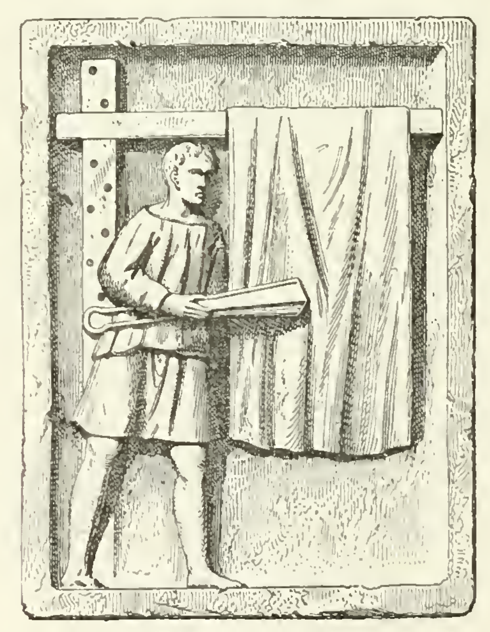


Fig. 146. — Tondeur de drap.

au troisième rang. La laine apulienne est courte, on la réserve exclusivement pour les habits qu'on nomme *penula*. Celle de Tarente et de Canusium est la plus parfaite. Laodicée, dans l'Asie, en produit de la même qualité. Nulle n'efface par sa blancheur celle des bords du Pô, et

jusqu'ici la livre n'a jamais excédé le prix de cent sesterces (22 fr. 50). La tonte des brebis n'est pas d'un usage universel. Il est encore des pays où l'on arrache la laine. Les couleurs des toisons sont infiniment variées. Les noms même nous manquent pour les désigner. L'Espagne en produit de plusieurs sortes qu'on emploie dans leur état naturel. Pollentia, au pied des Alpes, est renommée pour ses toisons noires. On distingue les toisons rouges de l'Asie et de la Bétique ; les fauves de Canusium et les brunes de Tarente. Les laines qui conservent leur suint ont toutes des propriétés médicinales. »



Fig. 147. — Fouleur de drap.

Deux bas-reliefs gallo-romains, du musée de Sens, ont trait à la fabrication des tissus. L'un (fig. 146) montre un ouvrier muni de ciseaux de grande dimension et occupé à tondre une pièce de drap; l'autre représente le fouleur de drap piétinant dans une cuve de forme carrée (fig. 147).

Tissus divers. — Nous avons, au musée égyptien du Louvre, plusieurs fragments d'étoffes et de vêtements trouvés dans les tombeaux. « Une sorte de tunique teinte en rouge, dit M. de Rougé, et une autre teinte en jaune, sont des échantillons des belles teintures antiques.

D'autres beaux fragments sont de nuance rouge ou orange ; toutes ces couleurs sont teintes sur laine. Les galons et les broderies présentent des rapprochements curieux avec ceux qui sont encore en usage dans l'Orient. Les étoffes transparentes, sorte de mousseline grossière, servaient aux premiers vêtements des hommes et des femmes, comme nous l'enseignent les peintures. Le lin est sans exception la matière de ces étoffes ainsi que des belles toiles de momies. On n'a retrouvé en Égypte aucun tissu de coton. »

Cette assertion si catégorique du savant égyptologue n'a pas toujours été admise, et plusieurs archéologues ont prétendu que le coton était connu des anciens Égyptiens, et n'était autre que le *byssus* des auteurs anciens. Quand Joseph explique les songes de Pharaon, il reçoit, outre l'anneau royal, une tunique de byssus. Les écrivains anciens ont, après Hérodote, parlé très-diversement du byssus et on n'est pas d'accord sur la nature de cette substance. Les uns ne voient là qu'une espèce particulière de lin, tandis que d'autres y ont vu le produit d'un arbuste implanté de l'Inde. Hérodote parle en effet d'un arbre qui pousse en Inde et produit une espèce de laine, et Pline parle d'un arbre du même genre qui, de son temps, était cultivé en Égypte. Champollion-Figeac en conclut que le byssus n'est pas autre chose que le coton ; mais cette opinion, qui a été admise fort longtemps, est aujourd'hui abandonnée, et l'opinion des savants a donné raison à M. de Rougé.

La laine des Égyptiens semble avoir toujours été filée à la main, et le fuseau est représenté dans plusieurs peintures montrant des manufactures; ce sont toujours des femmes qu'on voit filer, mais les hommes sont aussi employés à la broche et au métier.

Malgré les échantillons que possèdent nos musées, c'est surtout par l'inspection des momies et des peintures qui décorent les hypogées qu'on peut se rendre compte des dessins qui ornent fréquemment les tissus égyptiens. Les monuments de la Nubie, qui nous montrent en général des figures plus courtes et plus trapues que celles qu'on voit en Égypte, fournissent de nombreux documents sur les étoffes à dessins que les grands personnages portaient dans l'ancienne Éthiopie et dans l'Égypte méridionale.

Le blanchissage. — Nausicaa, la fille du roi des Phéaciens, lavait elle-même son linge, et il est probable que dans les temps héroïques les filles et les femmes des personnages les plus opulents se livraient à cette besogne; cela n'a du reste rien de bien surprenant, si l'on

songe qu'à la même époque les fils de rois, comme Pâris, étaient de simples bergers. Dans toute l'antiquité, le linge se lavait dans la maison, et il ne paraît pas avoir existé d'établissement analogue à ceux de nos blanchisseries. Les personnes en voyage faisaient probablement laver leurs vêtements dans les maisons où elles descendaient. Malheureusement, ni Hérodote, ni Pausanias, ni aucun des auteurs anciens qui ont parlé de voyages, ne nous ont laissé de détails sur ce sujet.

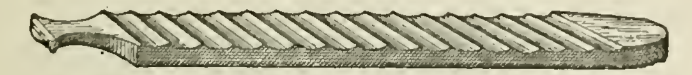


Fig. 148. — Machine à gaufrer.

Un instrument trouvé dans un tombeau égyptien, et qui est au musée de Florence, rappelle par sa forme les machines à gaufrer des blanchisseuses (fig. 148). Le gaufrage implique le repassage, et cependant on n'a pas retrouvé d'outils qui aient pu être employés comme nos fers à repasser. Il est d'ailleurs notoire qu'en Grèce le linge était séché après avoir été tordu, mais qu'il n'était pas toujours repassé, car les petits plis produits par la torsion sont visibles sur plusieurs monuments.

Le dégraissage. — Les foulons ou nettoyeurs d'étoffes formaient en Italie une corporation importante. Les anciens ne connaissaient aucun de nos procédés mécaniques pour la fabrication, et toutes les opérations du cardage, du dégraissage, du blanchissage, du foulage et de l'apprêt des draps se faisaient à bras d'homme. Les établissements de foulons étaient extrêmement nombreux, et celui qui a été retrouvé à Pompéi restera, malgré son état de dégradation, comme une des découvertes les plus intéressantes qu'on ait faites sur l'industrie des anciens. Il faut d'abord voir comment était disposé cet établissement.

L'entrée de l'établissement est marquée en D sur le plan (fig. 149). Quand on a passé la porte, on laisse à gauche la loge du portier; le bâtiment B, qui est à droite, paraît avoir été l'habitation particulière du maître de la maison. Contre le mur de ce corps de logis, on trouve un petit appentis dans lequel était probablement un surveillant. L'atrium A, dont nous donnons l'état actuel dans la figure 150, était décoré de peintures de tous les côtés. En C, nous trouvons une pièce assez vaste qui servait probablement à faire sécher les étoffes. Au fond de l'atrium

sont des réservoirs pour laisser tremper les étoffes; on trouve près de là une porte de sortie donnant sur une autre rue.

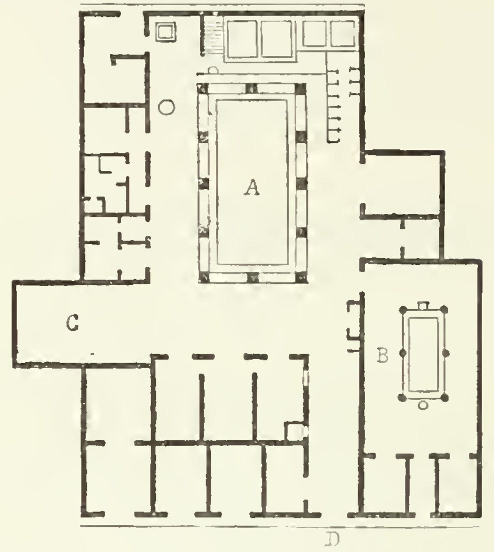


Fig. 149. — Plan de la fullonica.

Le manufacturier qui possédait cet établissement a eu l'heureuse

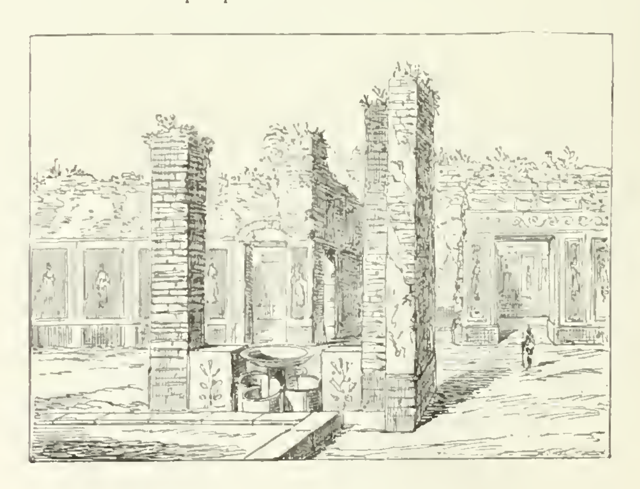


Fig. 150. — Atrium de la fullonica.

idée de le faire décorer de peintures qui retracent différentes scènes se rattachant au travail qu'on y exécutait. Dans la figure 151, nous

voyons des ouvriers placés dans des espèces de niches situées près des réservoirs dont nous avons parlé. Dans chacune de ces niches était



Fig. 151. — Foulons.

une cuve dans laquelle l'ouvrier a les jambes enfoncées. Il piétine sur les étoffes placées au fond de la cuve pour en enlever les saletés.



Fig. 152 — La fullonica.

Une autre opération est représentée sur la figure 152. Ici un ouvrier est occupé à carder une étoffe blanche bordée d'une bandelette rouge qui serpente sur les bords. Derrière lui, un autre ouvrier porte

un mannequin d'osier, destiné probablement à faire sécher les étoffes ou à les exposer à une vapeur de soufre. Dans le coin du tableau, une femme assise remet une pièce d'étoffe à une petite fille debout devant elle, et semble lui donner des instructions.

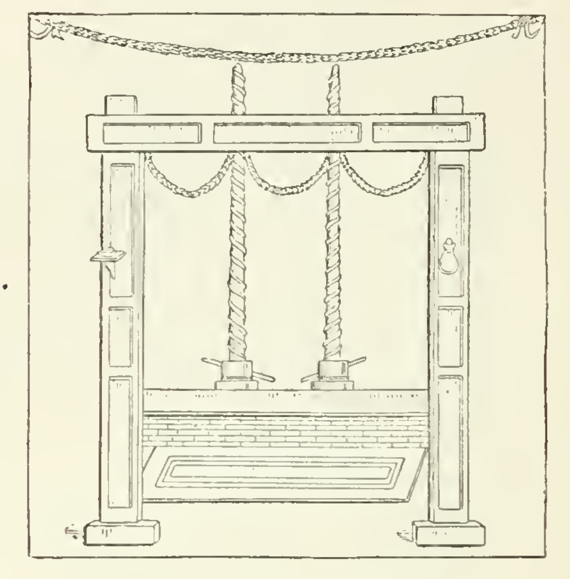


Fig. 153. — Pressoir de la fullonica.

Le pressoir (fig. 153) diffère peu de ceux qu'on emploie encore aujourd'hui pour des usages analogues. Il est mis en mouvement par une vis serrant l'une contre l'autre deux planches entre lesquelles on mettait les pièces d'étoffes qui devaient être serrées et aplaties.

La teinture. — La teinture des tissus a été pratiquée dès la plus haute antiquité. Elle était une source de richesse pour les villes phéniciennes. Tyr et Sidon, notamment, avaient des teintureries qui occupaient un très-grand nombre d'ouvriers, et les produits de leurs établissements s'exportaient dans toutes les contrées que baigne la Méditerranée.

Pline nous donne quelques renseignements sur la fabrication des teintures de pourpre : « La meilleure pêche des pourpres, dit-il, se fait après le lever de la canicule, ou avant le printemps ; car lorsqu'elles ont rendu l'espèce de cire qu'elles contiennent, leur suc est trop fluide.

C'est ce qu'on ignore dans les ateliers de teinture, bien que ce soit un point important. On ôte ensuite à la pourpre la veine dont il a été question, et on y ajoute vingt onces pour chaque quintal. On laisse macérer cette liqueur pendant trois jours; plus elle est nouvelle, plus elle a de force. Ensuite, on la fait bouillir dans des vases de plomb, jusqu'à ce que cent amphores soient réduites à cinquante livres (c'est-à-dire à un seizième environ); après quoi on la recuit dans un fourneau long, à une chaleur modérée. Après avoir écumé les chairs qui tenaient aux veines, on procède à l'essai de la liqueur... A cet effet, on y trempe de la laine bien lavée; la couleur qu'on cherche à obtenir est le rouge foncé. On laisse ensuite la laine s'imbiber pendant cinq heures... Le buccin ne s'emploie pas seul, car il se déteindrait; mêlé avec la pourpre marine, il donne cette teinte sombre alliée au brillant de l'écarlate. En employant cinquante livres de laines, deux cents livres de buccin, cent dix livres de pourpre marine, on obtient une très-belle couleur améthyste... La pourpre tyrienne la plus estimée est celle qui a la couleur du sang caillé et qui est noirâtre par réflexion. C'est pourquoi Homère appelle le sang purpurin. »

Un grand nombre de coquillages, qu'on trouve sur plusieurs côtes, fournissaient un suc appelé *pourpre;* il y en avait de différentes couleurs. Le plus beau noir se faisait avec les coquilles de l'Atlantique ; le plus beau violet avec celles qu'on trouve sur les côtes d'Italie et de Sicile, mais les coquilles de la Phénicie donnaient le rouge ponceau le plus estimé, et les anciens en faisaient tant de cas que le nom de pourpre a été attaché inséparablement à cette couleur. Les étoffes teintes de Tyr, et surtout les tissus de laine, furent dans toute l'antiquité l'objet d'un commerce immense.

Voici ce qu'en dit Aristote : « Les pourpres naissent vers l'époque du printemps. Ces animaux se réunissent en groupes compactes, formant une sorte de ruche. Ils construisent cette ruche avec une matière muqueuse, où se développent leurs petits. Il y a plusieurs espèces de pourpres : les unes sont grandes, comme celles qu'on trouve autour du Sigeum et du Lectum, les autres petites comme celles qu'on pêche dans l'Euripe et aux environs de la Carie. Celles qui vivent dans les golfes sont grandes et rudes d'aspérités ; la plupart ont un pigmentum ou fleur noire, quelques-unes l'ont rouge et en petite quantité. Celles qui naissent près des côtes sont petites, mais presque toutes à fleur rouge. On les pêche dans la saison où elles construisent leurs ruches. On n'en prend point à l'époque de la canicule; elles se cachent alors.

Leur tissu est dense et a l'aspect d'une membrane blanche qu'on enlève. Quand on le presse, il teint et colore la main. Ce qui paraît être la fleur (*pigmentum*) s'y rattache comme une veine, le reste est de matière terreuse. Au moment où les pourpres font leurs ruches, leur fleur est de très-mauvaise qualité. Les petites, on les brise avec leurs coquilles, car il n'est pas aisé de les en retirer ; quant aux grandes, on retire la coquille pour enlever la fleur. A cet effet, on sépare l'un de l'autre le cou et le pavot (c'est-à-dire la partie antérieure et la partie postérieure), car la fleur est située entre ces deux organes, au-dessus de ce qu'on appelle le ventre. On a soin de broyer les pourpres vivantes, car dès qu'elles meurent elles rejettent la fleur. C'est pourquoi on les conserve dans des filets jusqu'à ce qu'on en ait pêché une assez grande quantité pour procéder à l'opération. »

Suivant Pollux, les Phéniciens pêchaient la pourpre en jetant à la mer de longues cordes auxquelles étaient attachés des paniers en forme de cloche et disposés par rangée. On y attirait l'animal au moyen d'un appât, et une fois qu'il y était entré, il n'en pouvait plus sortir. On faisait flotter les paniers au moyen de morceaux de liége.

« On a essayé, dit Pline le Naturaliste, de teindre le lin et de l'asservir, comme les étoffes, aux caprices de la mode. C'est ce qui a été vu pour la première fois dans la flotte d'Alexandre, naviguant sur l'Indus. Ses généraux et ses capitaines voulurent, dans un combat singulier, distinguer leurs vaisseaux par des signes différents, et les rivages s'étonnèrent en voyant ces voiles diversement colorées. Cléopâtre, suivant Antoine à Actium, vint et s'enfuit avec une voile de pourpre. Telle était la distinction du vaisseau amiral. Ensuite, ces voiles teintes furent employées dans les théâtres, seulement pour donner de l'ombre. Q. Catulus en fit le premier cet usage à la dédicace du Capitole. Le premier que l'on cite pour avoir couvert le théâtre de toiles fines est Lentulus Spinther, aux jeux Apollinaires. Après lui, le dictateur César couvrit le Forum entier, la rue Sacrée depuis sa maison, et la descente du Capitole jusqu'au temple ; ce qui parut plus magnifique encore que ses combats de gladiateurs. La veille des calendes d'août, Marcellus, fils d'Octavie, sœur d'Auguste, étant édile, sous le onzième consulat de son oncle, fit tendre des toiles sur le Forum ; ce n'était pas pour une célébration de fête, mais seulement pour la commodité des plaideurs. Combien les mœurs étaient changées depuis Caton le Censeur, qui aurait voulu que le Forum fût semé de coquilles de murex ! De nos jours, des voiles couleur de ciel, parsemées d'étoiles, ont été tendues

sur des câbles dans l'amphithéâtre de Néron. Celles qui ombragent nos cours, et qui garantissent la mousse des ardeurs du soleil, sont teintes en rouge. Néanmoins, la couleur blanche a toujours conservé la prééminence ; elle était en honneur dès la guerre de Troie. »

Les dessins des tissus. — Outre les teintures unies, qui étaient applicables à une infinité de nuances diverses, les anciens ont fréquem-



Fig. 154. Fig. 155.

Robes égyptiennes avec dessins à ramage.
(D'après des figures du temple de Naga, en Nubie.)

ment employé les tissus enrichis de dessins. Les monuments de l'Égypte et de la Nubie fournissent à cet égard des documents très-nombreux ; les figures qui décorent les temples ou les hypogées sont vêtues avec des étoffes rayées, quadrillées, à losanges, semées de fleurs, etc. (fig. 154 et 155).

Malheureusement il n'existe aucun texte ancien pour commenter et expliquer les figures égyptiennes, en sorte que nous ne connaissons pas exactement le mode de fabrication de ces tissus. L'absence complète

de plis peut indiquer une étoffe très-forte, puisqu'elle se tient absolument droite ; mais elle pourrait aussi provenir de l'inexpérience des artistes, qui ne savaient peut-être pas rendre les plis en même temps que les dessins de l'étoffe.

Des tissus du même genre, et également pourvus de dessins à grands ramages, apparaissent fréquemment sur les vases grecs, et ne sont pas davantage pourvus de plis ; au reste, nous sommes porté à croire que parmi les costumes représentés sur les vases, il y en a un grand nombre qui appartiennent à l'Orient, ou qui en sont au moins originaires. Pour les vêtements étoilés, rayés et à grands ramages, nous renverrons aux figures 355 et 356, qui ont paru dans le tome II.

Les costumes grecs sont en général plus simples, et le dessin de l'étoffe consiste généralement en une simple bordure. Nous n'avons pas du reste à nous étendre ici sur le dessin des tissus dont nous avons déjà présenté un grand nombre de modèles dans notre chapitre sur le costume.

La broderie. — C'est dans les monuments égyptiens qu'il faut chercher les plus anciens documents sur la broderie. Non-seulement

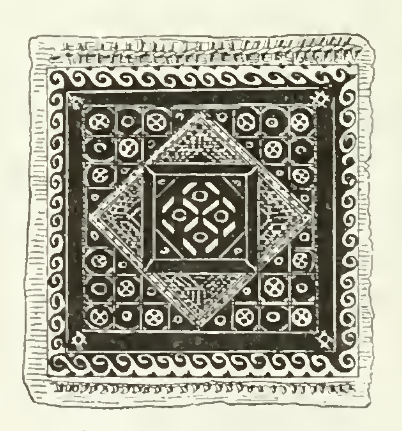


Fig. 156. — Broderie égyptienne.

on voit des broderies sur les peintures, mais nos collections en renferment plusieurs qui sont encore existantes.

Pendant l'expédition d'Égypte, une tunique trouvée dans les tombeaux de Saqqarah a été apportée en France par le général Reynier ; elle a fait ensuite partie de la bibliothèque de l'Institut. Cette tunique.

d'un tissu très-fin, paraît avoir appartenu à un personnage de distinction. Elle est enrichie de broderies de diverses couleurs, qui ornent le

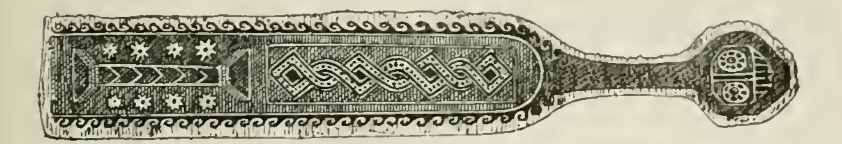


Fig. 157. — Broderie égyptienne.

col, les manches, et la partie inférieure du vêtement. Ces ornements sont reproduits sur les figures 156 et 157.

Les monuments assyriens nous montrent également des broderies



Fig. 158. — Etoffes brodées.
(Roi d'Assyrie.)

à rosaces et à franges. La figure 158, qui représente un roi d'Assyrie, en montre un exemple très-intéressant.

La tapisserie. — Depuis les temps les plus reculés, on a fabriqué en Orient des tapisseries qui se suspendaient le long des murailles pour décorer les appartements, ou bien qui s'accrochaient d'une colonne à

l'autre, pour séparer une grande salle en plusieurs compartiments et faire l'office de nos cloisons légères. Les tapisseries se mettaient également devant l'ouverture des portes et pouvaient se relever en rideaux, comme nous l'avons montré tome II, fig. 652. L'usage des tapisseries s'est conservé pendant toute l'antiquité. Babylone, Ecbatane, Tyr et Sidon faisaient dans ce genre des ouvrages extrêmement renommés. Malheureusement il est souvent très-difficile de voir, dans les quelques mots que nous ont laissés les auteurs anciens, s'il s'agit d'une véritable tapisserie, d'un tapis, ou même d'un tissu brodé.



Fig. 159. — Broderie et franges.
(D'après un monument assyrien.)

Les procédés divers de la fabrication ne sont décrits nulle part, en sorte qu'on en est réduit, pour ce fait, aux conjectures.

Le premier tapis fut sans aucun doute une peau de bête encore revêtue de sa toison ; mais dès qu'on eut connaissance de la navette, on acquit très-promptement le goût des tissus diversement colorés, et les tapis de pied, aussi bien que les tentures, doivent avoir été employés antérieurement peut-être aux véritables meubles. Nous voyons encore aujourd'hui des populations nomades, vivant sous la tente, et n'ayant aucune notion de l'architecture et du mobilier, posséder et fabriquer eux-mêmes des tapis et des tentures.

« L'Égypte, comme l'Inde, dit M. W. Chocqueel dans son *Essai sur l'histoire des tapisseries et tapis*, dut de bonne heure exceller dans la fabrication de ces utiles tissus de laine. Le goût de ces deux pays a des caractères de ressemblance ; il y a des dessins de galons et de broderies de l'Égypte ancienne qui ne diffèrent presque pas des dessins de l'Inde moderne. (La figure 159 nous montre une robe assyrienne avec un galon dans le bas.) Mais il ne semble pas qu'on ait trouvé dans les hypogées et dans les tombeaux d'étoffes analogues à nos tissus de tapis qui puissent nous donner une idée de ce qu'étaient ces tapis

archaïques. Nous voyons toutefois que les Égyptiens d'il y a trois mille ans savaient déjà faire des peluches. Ils pouvaient donc faire des tapis veloutés. Le tapis d'Orient, dans sa plus haute antiquité, fut même peut-être une sorte de velours grossier formé par des mèches nouées une à une sur la chaîne ; ou du moins il dut y avoir des tapis veloutés dès les premiers temps de la fabrication. On voit dans Aristophane que les Grecs faisaient venir d'Ecbatane, en Médie, des draps d'hiver couverts de gros flocons. Sur les plateaux élevés de l'Asie, en Perse, par exemple, ces draps et ces tapis velus ont dû être nécessaires de tout temps, comme ils le sont encore aujourd'hui. »

Les anciennes tentures de l'Orient paraissent avoir surtout représenté des animaux réels ou fantastiques, des plantes, des fleurs ou des ornements de divers genres. On considère aujourd'hui les longues files d'animaux qu'on voit défiler sur les vases de style primitif comme des imitations du système de décoration employé dans les tentures. La fable de Minerve et d'Arachné, rapportée dans Ovide, semble faire allusion à une lutte industrielle qui aurait eu lieu entre les fabriques de la Grèce propre, personnifiée dans Minerve, et celles de l'Asie Mineure, personnifiées par Arachné. En tout cas, le poëte donne à ce sujet une description extrêmement curieuse des grandes tapisseries à personnages :

« Les voilà l'une et l'autre, dit Ovide, qui préparent leurs ouvrages, disposent leurs toiles et les mettent sur le métier. Déjà la navette court avec une agilité incroyable, et à chaque fois qu'elle passe à travers des fils, elles ont soin de les resserrer avec cette espèce de peigne d'ivoire dont on se sert dans cette sorte d'ouvrage. Elles travaillent l'une et l'autre avec une adresse et une légèreté admirables, et l'envie qu'elles ont de se surpasser les empêche de ressentir la peine que leur donne une gênante application. L'union des plus belles couleurs formait sur leur toile un mélange si agréable des bruns et des clairs, et les nuances en étaient si délicates et si déliées, qu'on aurait pu les comparer à celles de l'arc-en-ciel. Imaginez-vous l'effet des rayons du soleil, lorsqu'ils sont réfléchis par les petites gouttes d'eau douce qui leur sont opposées ; on y voit à la vérité différentes couleurs, mais il n'est pas possible de discerner comment on passe d'une couleur à l'autre ; celles qui se touchent immédiatement paraissent être les mêmes ; cependant il y a une très-grande différence entre la première et la dernière.

« Telle était la délicatesse de leurs ouvrages ; l'or y était mêlé avec

la soie d'une manière tout à fait ingénieuse. Cependant, pour les rendre encore plus parfaits, elles y tracèrent chacune d'anciennes histoires. Minerve représenta dans le sien cette roche antique, qu'on voyait dans l'Aréopage, à Athènes, avec l'histoire du différend qu'elle eut avec Neptune, au sujet du nom qu'on devait donner à cette ville. On y voyait les douze grands dieux assis sur leurs trônes, avec cette majesté qui les accompagne, et Jupiter au milieu... En outre, elle traça en petit, mais pourtant d'une manière fort distincte, dans les quatre coins de son ouvrage, l'histoire de quatre sortes de combats... Minerve forma ensuite la bordure de son ouvrage de branches d'olivier entrelacées les unes dans les autres. Tel était le dessin de ce chef-d'œuvre, que la déesse avait voulu finir en y employant l'arbre qui lui était consacré.

« Arachné, de son côté, représenta sur la toile Europe séduite par Jupiter sous la figure d'un taureau. L'ouvrage était si fini, que vous auriez cru y voir en effet un véritable taureau et une vraie mer dans laquelle il nageait. Arachné représente aussi Astérie dans les serres d'un aigle vainqueur, Léda reposant sous les ailes d'un cygne, Jupiter caché sous la forme d'un satyre pour approcher d'Antiope, ou sous celle d'Amphitryon pour séduire Alcmène. Elle le peint changé en pluie d'or pour tromper Danaé, en feu pour gagner la fille d'Asopus, en berger pour triompher de Mnémosyne, en serpent pour ravir Proserpine. Elle montre également Neptune prenant la forme d'un bélier quand il est près de Bisaltis et d'un cheval quand il est près de Cérès. Toutes les maîtresses des dieux étaient peintes si au naturel, qu'à leur habillement et à l'air de leur visage il était aisé de les reconnaître aussi bien que le pays où elles avaient pris naissance. Dans le même ouvrage on voyait encore Apollon approchant de la fille de Macarée sous la forme d'un berger, et Bacchus se changeant en grappe de raisin pour plaire à Érigone. Des feuilles de lierre, entrelacées les unes dans les autres avec beaucoup d'art, formaient la bordure de cette belle tapisserie. »

III

LA CÉRAMIQUE.

La fabrication. — Les poteries égyptiennes. — Les poteries babyloniennes. — Les poteries grecques. — Les poteries étrusques. Les poteries romaines. — Les poteries barbares. Les terres cuites.

La fabrication. — Les tombeaux de Thèbes et de Beni-Hassan nous révèlent les procédés de fabrication des potiers. L'argile se pétrissait avec les pieds jusqu'à ce qu'elle arrivât à point; on en prenait alors un morceau qu'on façonnait avec la main avant de le mettre sur le



Fig. 160. — Fabrication des poteries.
(D'après une peinture de Beni-Hassan.)

tour, et pendant la rotation les doigts lui imprimaient des formes diverses. Les anses se mettaient après coup, et on traçait les légendes et les ornements avec un instrument de bois ou de métal.



Fig. 161. — Fabrication des poteries.
(D'après une peinture de Beni-Hassan.)

Un atelier de potiers est représenté au grand complet dans les peintures qui décorent les hypogées de Beni-Hassan. On voit d'abord

les ouvriers qui impriment aux vases des formes diverses en maniant la terre glaise qui est posée sur des espèces de socles circulaires tournants (fig. 160). L'un façonne avec ses doigts l'intérieur et un autre l'extérieur d'un vase qui tourne sur son socle; un troisième est occupé

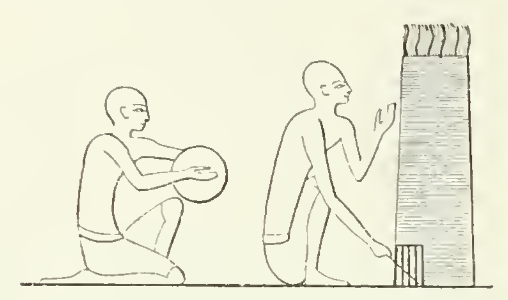


Fig. 162. — Fabrication des poteries.
(D'après une peinture de Beni-Hassan.)

à en denteler la base; près d'eux sont des coupes déjà faites et d'autres en préparation (fig. 161). Plus loin, un ouvrier forme avec ses deux mains une dalle ronde en argile ; devant lui on remue l'intérieur d'un four dont la flamme sort par le haut (fig. 162). Puis un

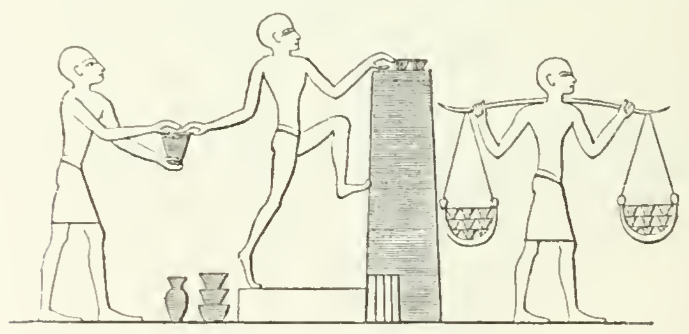


Fig. 163. — Fabrication des poteries.
(D'après une peinture de Beni-Hassan.)

ouvrier passe des pots à son camarade pour qu'il les pose sur le four à cuire, et un autre emporte ceux qui sont déjà cuits (fig. 163).

Sur un autre monument nous voyons (fig. 164) des ouvriers occupés à la confection des vases. L'un d'eux, assis sur une chaise d'artisan comme celle que nous avons reproduite en parlant du mobilier (tome II,

fig. 592) tient un ciseau avec lequel il paraît en train de tracer un filet en creux sur un vase placé devant lui. Un autre pétrit sa terre et arrondit son pot avec la main; un troisième emporte un vase terminé.



Fig. 164. — Confection des vases.
(D'après une peinture égyptienne.)

Plusieurs monuments grecs ou romains, notamment des pierres gravées, nous montrent des artisans se livrant à une occupation du même genre. Sur la figure 165 on voit un sculpteur en train de faire les cannelures en spirale qui décorent la base d'un pot d'assez grande dimen-



Fig. 165. — Confection d'un vase.



Fig. 166. — Potier.

sion et pourvu de deux anses. Celui-ci tient un marteau dans la main droite. L'outillage était donc différent de celui qui était employé en Égypte, car l'artisan égyptien que nous avons vu représenté sur la figure 164 frappe sur son ciseau avec une simple pierre plate et ne fait pas usage du marteau.

Le personnage que nous voyons représenté sur la figure 166 est en train d'étaler sa couleur sur un petit vase qu'il tient à la main. Aussi loin que l'on veuille remonter dans l'antiquité on trouve toujours des poteries colorées. On se servait, pour étaler la couleur, de pinceaux qui ne semblent pas très-différents par leur forme de ceux que nous employons aujourd'hui. On ne voit pas sur cette représentation le récipient dans lequel le peintre puise sa couleur. La figure 167 nous montre un de ces récipients dans lequel on a représenté le pinceau; comme il est de forme arrondie à la base, on l'a placé sur un petit appareil destiné à le maintenir dans la station verticale.

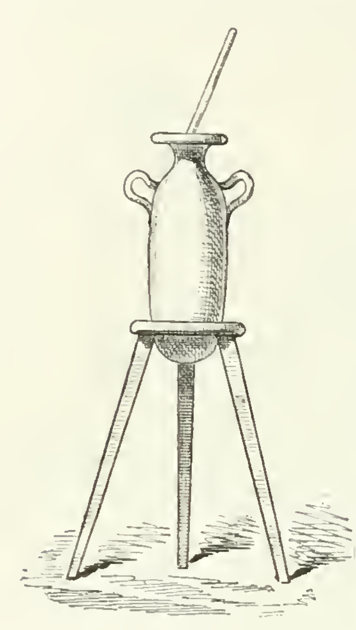


Fig. 167. — Récipient à couleur.

Quand le vase est coloré, il n'est pas complétement terminé pour cela. Il faut encore lui donner du lustre, c'est-à-dire le vernir. C'est cette opération que nous voyons représentée sur la figure 168. L'artisan tient ici deux pinceaux, un pour chaque main, et il emploie les deux à la fois. Le pot qu'il est en train de vernir est placé au-dessus d'un fourneau, ce qui semblerait prouver qu'une assez forte chaleur était jugée nécessaire pour le vernissage d'un vase.



Fig. 168. — Vernissage d'un vase.

Des divinités spéciales avaient pour mission de veiller à la cuisson et à la fabrication des vases, et les rapsodes composaient des chants en leur honneur. L'épigramme homérique sur la terre à potier nous montre qu'on pratiquait déjà le chantage dès une haute antiquité : « Accorde-moi une récompense, ô potier, et je ferai entendre mes chants. Viens en ces lieux, Minerve; protége ces fourneaux de ta main puissante. Fais que les vases et les corbeilles se colorent d'une teinte brunâtre, qu'ils cuisent à point, qu'ils se vendent bien, qu'ils

aient un grand débit, soit au marché, soit dans les rues, qu'ils rapportent beaucoup et qu'ils me rapportent aussi à moi puisque je chante. — Mais, ô potier, si tu me refuses un salaire en me trompant, j'invoquerai contre toi tous les dieux funestes aux fourneaux : Syntribe, Smaragos, Asbetos, Sabactès, Homodamos, qui causent de grands dommages aux potiers. Je les prierai pour que tout le fourneau soit détruit au milieu de tes cris d'alarme, et que, dans l'intérieur, les vases fracassés soient éparpillés en éclats. »

Le chimiste Brongniart, qui fut longtemps directeur de la manufacture de Sèvres, parle ainsi de la fabrication des poteries grecques : « La façon de ces poteries, dit-il, est souvent parfaite et très-soignée, au point que le dessous des pieds de certains vases présente des moulures peu saillantes et tournées avec une grande pureté. Des instruments semblables à nos estampilles ou cachets ont souvent été employés pour former des ornements comme gravés sur différentes parties de ces vases. La ressemblance complète de ces ornements et la manière dont ils sont estampés sur la pièce ne laissent aucun doute sur ce mode de fabrication. Il y a très-peu de pièces ovales, encore moins de rectangulaires; des côtes arrondies ou godrons délicats, mais prononcés avec fermeté, ornent le corps des pièces. Leur irrégularité prouve qu'ils ont été faits à l'outil et non au tour, sur la pièce encore fraîche ; leur obliquité sur le pied de la pièce, due à la retraite en spirale qu'elle a prise en cuisant, prouve qu'ils n'ont pas été faits dans un moule. Les garnitures, anses et becs sont en général simples, sans jamais être lourds; des méplats tellement sentis et réguliers qu'ils sembleraient avoir été faits à la filière, des côtes peu saillantes, parallèles aux bords, et des torsades, allégissent les anses sans leur ôter la solidité qui leur est nécessaire.

« La plupart de ces vases ont été ébauchés d'une seule pièce; mais quand ce mode de façonnage n'était pas praticable, soit en raison de la forme de la pièce, soit en raison de sa grandeur, le collage est en général si exact et si parfait qu'il est très-difficile d'en découvrir les traces, par conséquent de déterminer avec certitude le mode de façonnage. Les pièces ovales très-rares et les figures d'animaux des rhytons ont été faites dans des moules à deux coquilles. Ces poteries sont généralement à pâte rougeâtre pâle et sale, très-souvent couvertes d'ornements en noir et de figures réservées en rouge. Il n'y a que très-rarement des ornements et des figures en relief, encore ces figures sont-elles mates et accompagnées d'ornements noirs et rouges.

« Le vernis qu'on appelle *rouge* et *jaune* ne me paraît avoir aucune couleur; mais comme il est mince et transparent, il exalte et ravive la couleur rougeâtre de la pâte. Le *noir*, seconde couleur dominante des vases campaniens, peut être aussi considéré comme un vernis général placé sur le premier. Les vases campaniens présentent quelques autres applications de couleurs peu variées et toujours mises en teinte plate... Les figures, qui sont presque toujours en rouge sur un fond noir, ont été réservées ; on en a tracé les contours avec du noir, et le fond a été mis au pinceau et réchampi à l'entour des figures. La plus simple attention suffit pour faire voir que les anciens n'ont employé dans le posage des fonds et la peinture des figures et ornements, ni le procédé du putois, ni celui du grattage, ni celui des types ou réserves découpées. Il y a plus d'incorrections, mais aussi plus de sentiment; celui de l'ouvrier artiste qui dessinait et touchait si rapidement ces figures s'y présente dans toute sa force et dans toute sa naïveté; c'est ce qui fait le mérite, ou au moins l'intérêt de ces sortes de peintures. »

En Grèce, les fabriques les plus importantes sont Athènes et Corinthe. Le Péloponnèse est relativement plus pauvre, mais dans l'Archipel, Mélos et Théra ont donné de nombreux et intéressants produits. En Sicile, les pays soumis aux Carthaginois paraissent avoir fabriqué moins activement que les autres. Agrigente, Géla, Camarina, ont donné lieu à des découvertes plus importantes que la riche Syracuse. Dans l'Italie méridionale, Locres et Tarente sont les deux points où la fabrication paraît avoir été la plus ancienne. Canusium (aujourd'hui Canosa) et Rubi (aujourd'hui Ruvo) étaient pourvues de nécropoles qui ont fourni des fouilles curieuses. Les nombreux vases de Cumes et de Nola appartiennent à une fabrication qu'on regarde comme postérieure à la domination des Samnites. Au nord de Rome, Tarquinies et Vulci ont doté les grandes collections d'Europe de trésors inappréciables pour l'art et l'archéologie. Le musée de Saint-Pétersbourg possède presque tout ce qui a été découvert à Panticapée, en Crimée, et le musée de Leyde est particulièrement riche en produits de la Cyrénaïque.

« La plupart des peuples, dit Pline, font usage de vases de terre. On vante Samos pour sa vaisselle. Arretium, en Italie, conserve encore sa célébrité. Sorrente, Asta, Pollentia ont la vogue, mais seulement pour les coupes, ainsi que Sagonte, en Espagne, et Pergame, en Asie. Tralles et Mutines, en Italie, ont de même leurs fabriques; car les ouvrages de ce genre font aussi la gloire des nations, et quand ils sortent d'une manufacture distinguée, on les transporte par terre et par mer

dans tous les pays du monde. On voit encore aujourd'hui, dans un temple à Erythres, deux amphores consacrées à cause de leur finesse. Un maître et son élève s'étaient défiés à qui des deux ferait en terre le vase le plus mince. Les amphores de Cos sont les plus belles; celles d'Adria les plus fermes. Les amphores ont donné lieu à quelques exemples de sévérité. Nous lisons que Q. Coponius fut condamné comme coupable de brigue, pour avoir donné une amphore à un homme qui avait droit de suffrage. Et afin que le luxe assure aussi quelque dignité à la vaisselle de terre, je dirai que du temps de Fenestella, le service



Fig. 169. — Four à potier. (Fornicula.)

à trois plats était le dernier effort de la magnificence dans les festins; ce qui annonçait déjà la décadence des mœurs, moins perverties pourtant que celles des philosophes de la Grèce, puisqu'à la mort d'Aristote, soixante-dix plats furent mis en vente par ses héritiers... Vitellius, pendant son règne, se fit construire un plat qui coûta un million de sesterces, et pour lequel on bâtit un four en pleine campagne; car tels ont été les progrès du luxe, qu'un plat de terre est aujourd'hui plus cher qu'un vase murrhin. »

En Grèce, Samos était un centre important de fabrication pour les vases et ustensiles de terre destinés aux repas. Les pièces de luxe se faisaient plutôt à Athènes, où tout un quartier prenait le nom de Céramique, à cause des potiers qui l'habitaient. Ce qui contribuait à la supériorité des produits athéniens sous ce rapport, c'est que l'argile fine

du promontoire Colias, près Phalère, était particulièrement propre à la fabrication des vases.

Les Romains ont employé quelquefois des vases de grandeur colossale, et qui devaient présenter de sérieuses difficultés pour la fabrication.

« D'aussi grandes pièces, dit M. Albert Jacquemart, ne pouvaient être travaillées au tour; on les construisait à la main, au moyen de *colombins*, sortes de plaques rectangulaires et courbes que l'on plaçait par zones circulaires superposées, en les pressant à la main par leurs

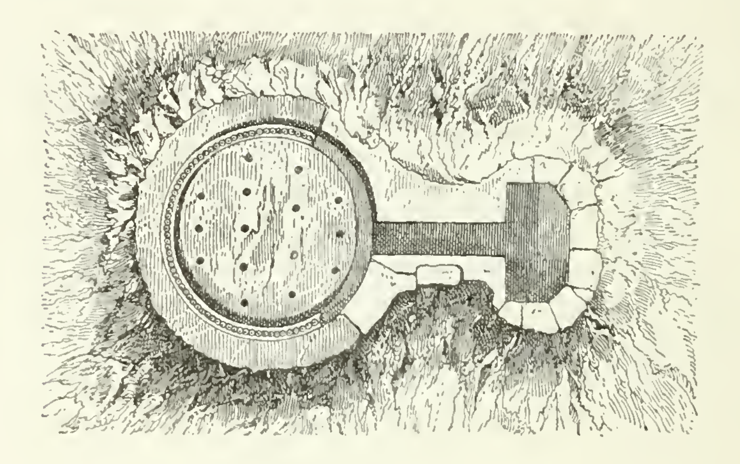


Fig. 170. — Four romain, à poterie.

deux faces pour les faire adhérer entre elles et les réunir intimement avec les zones déjà posées. Avec une dessiccation plus ou moins prolongée, selon l'épaisseur des parois, les vases étaient roulés jusqu'au four, où ils étaient placés avec soin pour recevoir une cuisson de quarante-huit heures environ. Au bout de huit jours de refroidissement on procédait au défournement; c'est du moins ainsi que cela se pratique dans la fabrication moderne, tout à fait identique à l'ancienne. »

On a retrouvé quelques fours à potiers, qui remontent pour la plupart à la période romaine. Il y en avait à peu près dans toutes les provinces.

La figure 169 représente un four romain découvert en Angleterre, dans le Northamptonshire, et qui paraît avoir servi pour de la poterie. La poterie avait pris une assez grande importance en Gaule, après la

conquête romaine. Un four romain à poterie, que reproduit la figure 170, a été découvert aux environs de Strasbourg.

Poteries égyptiennes. — On a retrouvé dans les fouilles peu de grands vases, mais un très-grand nombre de petits pots à pommade, de statuettes figurant des divinités, ou de pions servant à des jeux assez analogues à notre jeu de dames ou d'échecs. Les poteries égyptiennes sont composées d'une terre très-différente de la véritable porcelaine, mais on ne peut pas davantage leur donner le nom de faïence, puisqu'elles résistent sans se fondre à la température du four à porcelaine. Elles constituent donc une classe à part.

« Les terres cuites égyptiennes, dit M. Albert Jacquemart, proviennent toutes des fouilles opérées dans les nécropoles, et on les trouve constamment avec les plus précieux travaux de verrerie, d'émail et de bijouterie; il faut dès lors reconnaître qu'elles occupaient un rang important dans l'estime des hautes classes de la société, et, en effet, ces terres, composées de quatre-vingt-douze pour cent de silice, sont si pures, si serrées, et tellement aptes à conserver les plus fins reliefs, les empreintes les plus délicates, qu'on les avait d'abord nommées *porcelaines d'Égypte*. Souvent recouvertes d'une glaçure luisante, elles montrent rarement la teinte blanche de la *mie*, et sont colorées par des oxydes de cuivre bleu céleste ou vert tendre. Du moment où ces terres ne peuvent prendre le nom de *porcelaines*, doit-on les classer parmi les *faïences ?* Pas davantage, car elles résistent, sans se fondre, à la température du four à porcelaine dure, la plus élevée de toutes. Les terres siliceuses ou quartzeuses de l'Égypte tiennent dès lors le milieu entre la porcelaine et les grès cérames; elles sont le produit d'un art avancé, et si leur coloration générale est aussi uniforme, on doit l'attribuer bien plus à certaines règles symboliques qu'à l'impuissance des artistes antiques. On peut voir dans la riche suite du Louvre des pâtes à glaçure blanche rehaussées de dessins incrustés ou peints en bleu, noir, violet foncé, vert et même rouge; le vert et le bleu de cuivre s'associent bien au bleu de cobalt, au noir, au brun, au violet de manganèse, au blanc et au jaune. Ce qui prouve d'ailleurs avec quelle certitude les potiers opéraient ces combinaisons, c'est qu'on rencontre des pièces où les tons divers occupent des espaces très-restreints et tranchent vivement l'un sur l'autre; une figurine bleue a le visage coloré en jaune doré, des bracelets bleu foncé portent sur leur surface des hiéroglyphes réservés en bleu céleste, ou réciproquement. Quelquefois l'objet à dé-

corer a été gravé, puis un émail vif a rempli les cavités pour venir araser la surface ou la dépasser légèrement. Voilà donc tous les procédés que pourra nous offrir la céramique dans ces âges divers employés là où Brongniart avait cru entrevoir une certaine uniformité résultant de l'inexpérience! Or l'étonnement augmente lorsqu'on cherche à quelle époque il faut attribuer ces travaux; les autorités les plus incontestables font remonter à 3850 ans avant notre ère les belles statues de bois de l'ancien empire envoyées à l'Exposition universelle de 1867 par le vice-roi; la période la plus florissante de l'art égyptien du nou-

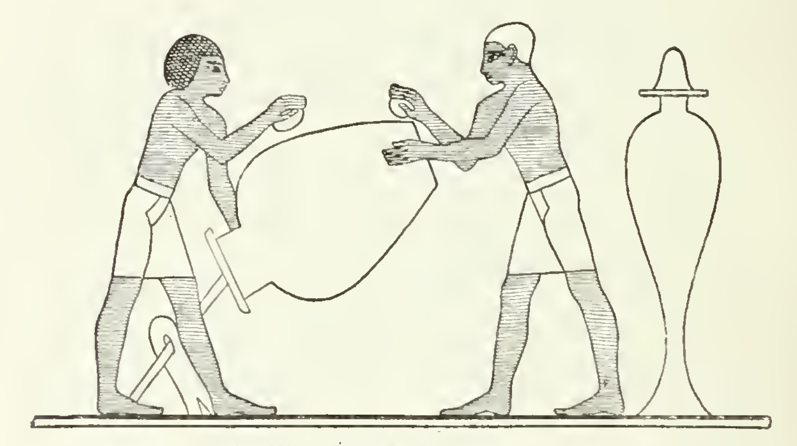


Fig. 171. — Égyptiens terminant un vase.

vel empire correspond au XVII[e] siècle avant Jésus-Christ; les peintures des hypogées montrent les formes variées, l'élégance des vases et leur emploi multiplié dans tous les actes de la vie civile ou religieuse; on peut se convaincre ainsi de l'état d'avancement de la céramique aux diverses époques de la puissance des pharaons ou de leurs successeurs, et distinguer trois âges dans les objets en terre siliceuse : la *haute antiquité* fournit les produits à peine ressemblant à un biscuit de porcelaine, et ceux couverts d'un enduit excessivement mince; l'*antiquité moyenne* se manifeste par des objets moins purs de travail et couverts d'une glaçure tellement épaisse qu'on pourrait la prendre pour un émail; l'*ère des Ptolémées* se reconnaît à une influence grecque très-marquée; la poterie siliceuse fait place à une poterie à pâte grossière et tendre, tantôt peinte sur la surface nue, tantôt couverte d'une glaçure, fabrication qui s'est continuée dans les II[e] et III[e] siècles après Jésus-Christ, sous la domination romaine. »

Les Égyptiens avaient des poteries odorantes qui se fabriquaient à Coptos ; ce genre de fabrication se faisait aussi dans l'île de Rhodes. Athénée nous fournit sur ce sujet les renseignements suivants :



Fig. 172. — Nettoyage d'un vase égyptien.

« Quant aux vases à boire, bannissons d'ici ceux de terre cuite ; car Ctésias rapporte que ceux qui sont disgraciés du roi de Perse ne se

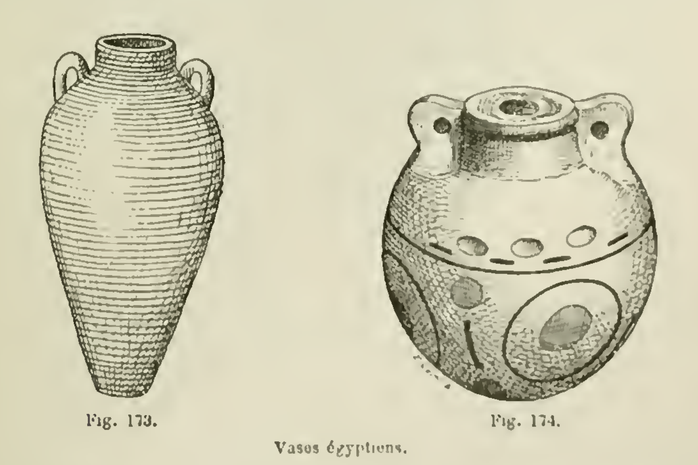


Fig. 173. Fig. 174.

Vases égyptiens.

servent que de ces terres cuites. Je sais cependant que les vases de terre cuite plaisent assez souvent ; tels sont ceux qu'on nous apporte de Coptos, car ils sont faits d'une terre cuite pétrie avec des aromates.

Aristote dit, dans son *Traité de l'Ivresse:* « Les petites marmites (chytrides) qu'on appelle rhodiaques, ou de Rhodes, se servent dans des débauches de vin, tant pour l'agrément que, parce qu'étant échauffées, elles donnent au vin qu'on y boit une qualité moins enivrante. On les forme en faisant bouillir ensemble de la myrrhe, du jonc odorant, du safran,

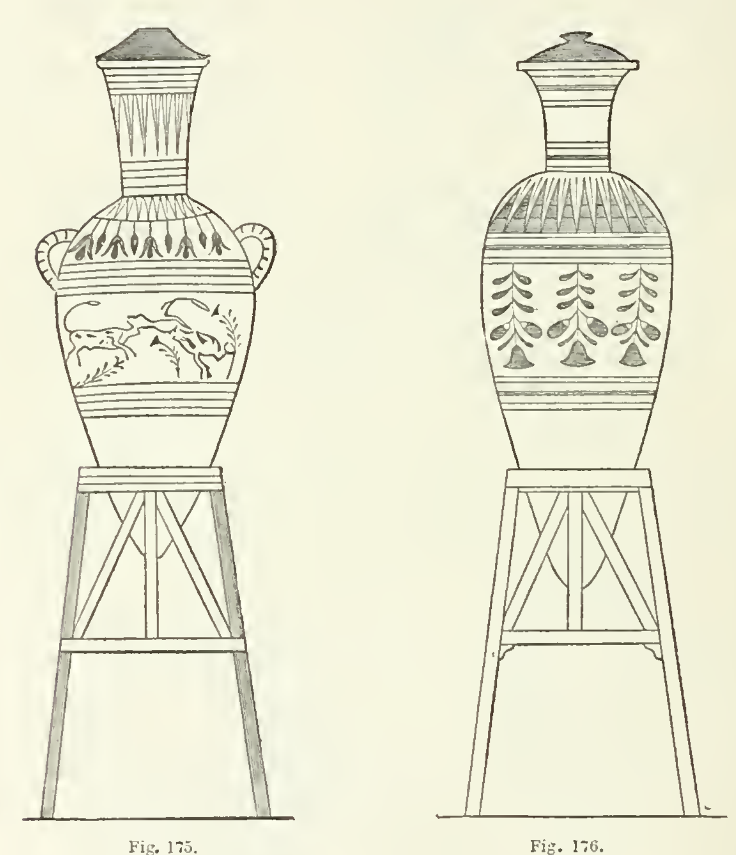


Fig. 175. Fig. 176.

Vases égyptiens sur leurs supports.

du baume, de la cannelle, et le vin qu'on en verse et qu'on boit calme non-seulement l'ivresse, mais il assoupit même les feux de l'amour. »

Les figures 171 et 172 nous montrent des vases égyptiens qui par leurs proportions ont l'importance d'un meuble. Ils devaient contenir des liquides ou des provisions. La base arrondie de quelques-uns ne

permettant pas de les poser sur le sol, on les plaçait sur un pied ou un coussin (fig. 173, 174). Il y en a qui sont richement décorés.

L'industrie des potiers égyptiens était extrêmement variée ; outre les vases et les petites boîtes, on a retrouvé dans les tombeaux un très-grand nombre de petites statuettes en porcelaine bleue ou verte, qu'on plaçait dans les sarcophages, surtout à l'époque des Ptolémées. On a également trouvé des petits pions servant à divers jeux et représentant

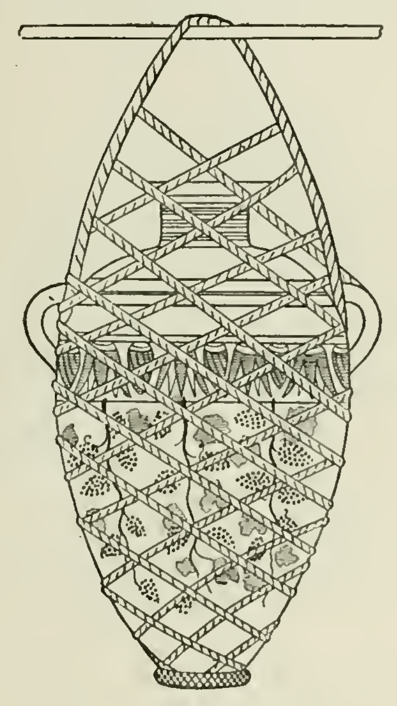


Fig. 177. — Vase suspendu dans un filet.

soit des divinités, soit des combattants, soit des esclaves agenouillés et les mains liées derrière le dos, tantôt nègres, tantôt asiatiques. Enfin, il ne faut pas omettre les ravissantes petites chattes bleues, qui sont presque toujours des représentations de la déesse Pacht.

Plusieurs objets en porcelaine, notamment des boîtes ou pots à pommade, ont été considérés comme de véritables tours de force du métier, et sont en même temps d'un goût exquis comme décoration. La manufacture de Sèvres a reproduit plusieurs modèles égyptiens.

A vrai dire, les vases d'un très-grand prix parvenus jusqu'à nous sont en petit nombre, mais ceux qu'on voit dans nos musées aident à faire comprendre les splendides vases qu'on voit représentés sur les peintures des hypogées, et leur donnent en quelque sorte un brevet de véracité.

Les vases en matière tendre, ou ceux qui étaient pointus par le bas et se rattachaient au type de l'amphore, étaient posés sur des supports dont les figures 175 et 176 nous offrent les modèles.

Pour les transporter d'un endroit à un autre, on les suspendait à un

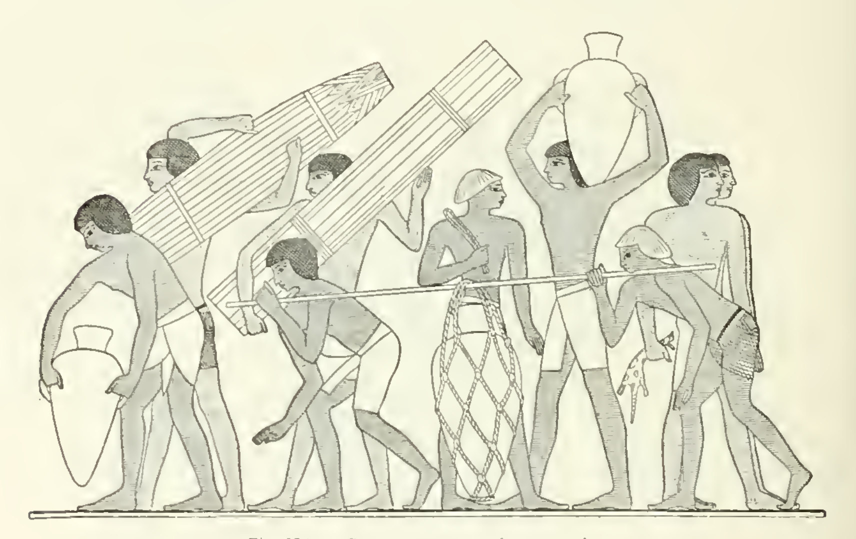


Fig. 178. — Serviteurs portant des ustensiles.

bâton au moyen d'une espèce de filet en corde tressé, comme nous le voyons dans les figures 177 et 178.

Les figures qui suivent montrent au contraire des vases reposant sur leurs propres bases. La forme est presque toujours d'une grande pureté, et les proportions présentent une élégance et une harmonie qu'on est étonné de trouver à une époque aussi reculée. Quelques-uns ont deux anses, d'autres n'en ont pas du tout.

Le décor est aussi d'une étonnante variété. Quelquefois il est d'une extrême simplicité : un cordon de fleurs et de boutons de lotus tombant du col en fait tous les frais (fig. 179). Dans d'autres ce sont des branches de vigne, toutes chargées de fruits, qui descendent sur la panse, en la recouvrant entièrement, ou bien s'épanouissent en partant du centre

pour remonter jusqu'au goulot (fig. 180). Les teintes claires dominent dans la plupart des vases en porcelaine ; il y en a pourtant où le blanc ne paraît qu'à l'état d'accident.

La figure 181 nous montre un vase à teintes sombres, dont le décor ne comporte aucun feuillage. Le haut et le bas du vase sont tout unis,

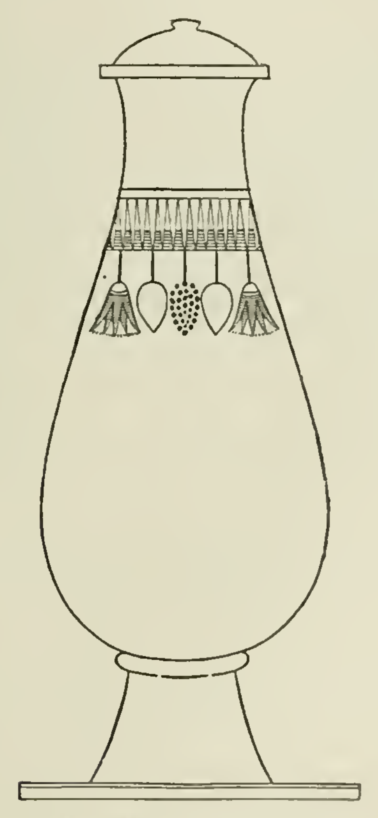


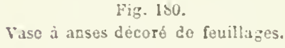
Fig. 179. — Vase décoré de fleurs de lotus.

et le milieu de la panse est orné seulement par une bande claire coupée de fers de lance. La disposition des anses qui partent du centre et remontent jusqu'au goulot est d'un style très-remarquable.

« J'ai recueilli, dit M. Delaborde, au fond des tombeaux de Memphis, d'innombrables figurines émaillées et quelques divinités dont le corps, couvert du plus bel émail bleu, a été poinçonné, avant la cuisson, d'hiéroglyphes d'un dessin net, admirable. Ces hiéroglyphes, ainsi

imprimés en creux, ont été remplis de pâte d'émail blanc et jaune, qui, par la fusion, adhère à l'émail bleu sans s'y mêler et présente à l'œil, dans une surface unie, une inscription blanche et jaune de la plus parfaite netteté, se détachant au milieu du bleu le plus vif. La




Fig. 180.
Vase à anses décoré de feuillages.

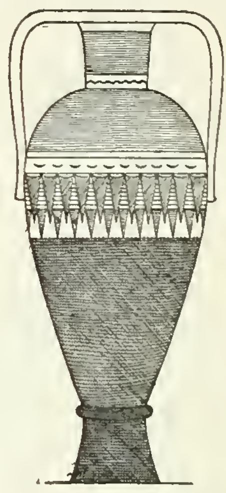


Fig. 181.
Vase de couleur sombre.

collection égyptienne du Louvre offre, dans ses vitrines, plusieurs pièces remarquables de ce genre de fabrication. »

Les poteries babyloniennes. — Les contrées que baignent l'Euphrate et le Tigre sont en général assez pauvres en pierres, et à Babylone notamment, la brique était exclusivement employée pour les constructions. Dans un pays ainsi constitué, la poterie et les travaux en terre cuite ont dû prendre nécessairement un grand développement. Nos collections renferment quelques fragments de briques émaillées découvertes sur l'emplacement de Babylone. « Les briques de Babylone, dit Albert Jacquemart dans son *Histoire de la céramique,* sont en terre peu cuite, d'un blanc jaunâtre tournant au rose ; les dessins qu'elles portent ne sont pas *émaillés;* c'est une *glaçure* composée de silicate alcalin d'alumine, sans traces de plomb ni d'étain ; l'argile n'est pas recouverte partout ; réservée dans certains points, elle ajoute, par sa couleur carnée, à la variété de la peinture, où domine le bleu turquoise des Égyptiens, un gris bleuté plus foncé que la teinte céleste,

un blanc plus ou moins pur rehaussé de quelques points jaunâtres, dus sans doute à une ocre ferrugineuse. Des rosaces, des palmettes, des séries d'oves, des dispositions symétriques se rapprochant de l'art grec, tel est le style général des briques à ornements et des fragments céramiques recueillis en Phénicie, en Assyrie et jusque dans la Perse antique. La réunion de ces débris avec des grains travaillés en émail et en verre prouve à quel point était arrivé, dans ces contrées, l'art des vitrifications. Mais les briques ne portent pas seulement des arabesques; Ctésias et Diodore assurent qu'on y voyait aussi des sujets de chasse. En effet, dans les fouilles effectuées à Khorsabad sur l'emplacement de l'ancien palais assyrien, M. Place a mis au jour, en arrière d'une colonnade, un mur encore debout, de vingt et un pieds de long sur cinq de haut et entièrement revêtu de briques peintes représentant des hommes, des animaux et des arbres. »

Suivant Hérodote, l'ancienne capitale de la Médie, Ecbatane, était entourée de murs présentant sept couleurs différentes, et il y a tout lieu de penser que ces couleurs étaient appliquées sur de la terre cuite. L'emploi de la céramique dans ces contrées paraît avoir été général dès la plus haute antiquité, et la rareté des échantillons que nous en possédons vient surtout de l'extrême difficulté des voyages.

Les poteries grecques. — L'industrie du potier est une de celles qui remontent le plus haut dans l'histoire; il en est question dans la Bible aussi bien que dans Homère. Nous avons parlé déjà des poteries de l'Égypte et de celles de l'Assyrie. L'Asie Mineure et les Cyclades ont aussi une fabrication extrêmement ancienne. Les fouilles de Santorin ont fait découvrir des vases à fond jaunâtre qu'ornent des dessins dont la gaucherie fait sourire.

Les plus anciens vases peints ont été trouvés à Santorin (fig. 182), à Milo, à Rhodes, à Chypre et dans la plaine de Troie. La plupart de ces vases ont été fabriqués par des potiers d'Asie, habitant les îles de l'Archipel et les côtes de l'Asie Mineure. Quelques-uns remontent à neuf, dix et même douze siècles avant l'ère chrétienne. Ce sont des vases de terre, dont la couleur est jaune ou blanchâtre, et dont la décoration consiste en zones brunes ou noires, accompagnées de méandres; plus rarement on y voit des poissons, des serpents ou des oiseaux peints au trait.

« Le type de vase que je rencontre le plus fréquemment, dit M. Schliemann, en parlant des fouilles de Mycènes, a la forme d'un

globe soutenu par un support plat, surmonté d'un cou étroit très-élégant, qui n'est pas percé ; l'extrémité supérieure de ce cou est reliée, des deux côtés, à la partie supérieure du corps par une anse d'un beau dessin. L'ouverture véritable du vase est en forme de tuyau et toujours voisine du cou non percé. Ces vases présentent toujours une ornementation peinte très-variée, qui consiste en bandes circulaires horizontales (fig. 183), en spirales et autres décorations de fantaisie, qui varient d'un vase à l'autre. Le cou non percé de ces vases se termine par une surface plane ; au centre de cette surface, il y a généralement un point blanc, entouré de trois, quatre, six cercles rouges, ou même davantage ; quelquefois c'est une croix qui est peinte au milieu de ces cercles ».



Fig. 182. — Vase de Santorin.

Après les méandres, les chevrons et les ornements quadrillés des vases du plus ancien style, on voit apparaître des animaux naturels ou fantastiques, toujours disposés en zones et se suivant comme dans une procession. On a donné à ces produits céramiques le nom de vases peints de style oriental ou asiatique (fig. 184 et 185). Ces sortes de compositions paraissent être imitées de celles qui décoraient les tissus et les tapis de l'ancien Orient. Aristote dit en parlant d'un tissu de ce genre : « Le haut représentait les animaux sacrés des Susiens, le bas celui des Perses. »



Fig. 183. — Vase trouvé à Mycènes.

Un des caractères de l'art oriental consiste dans l'association bizarre de la forme humaine à celle de certains animaux, quadrupèdes,

oiseaux ou poissons. On remarquera aussi dans la plupart des animaux



Fig. 184. — Vase peint de style oriental.

la longueur démesurée du corps; ce sont des formes toutes conventionnelles, mais d'une allure souvent magnifique.



Fig. 185. — Vase peint de style oriental.

Les vases peints de style oriental peuvent se diviser en deux classes:

les plus anciens portent seulement des marches d'animaux, tandis que sur les autres on voit des sujets mythologiques encadrés dans des

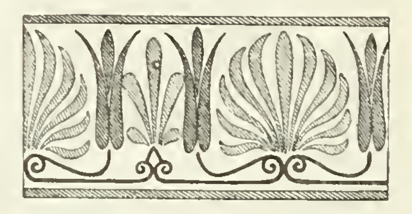


Fig 186. — Palmette grecque.

zones d'animaux. Les vases décorés de figures humaines sont toujours d'une fabrication plus récente. Toutefois on ne peut émettre à ce sujet



Fig. 187. — Palmette grecque.

que des appréciations relatives, parce que l'art ayant progressé plus rapidement en Asie, des vases à figures venant de cette contrée peuvent



Fig. 188. — Palmette grecque.

être contemporains de vases tout à fait archaïques fabriqués en Occident.

Les types qui constituent l'ornement grec sont en somme peu nom-

breux, mais chaque modèle comporte une variété infinie dans ses applications. Nous en avons un exemple dans la palmette. Les quatre figures 186, 187, 188 et 189 ne sont que des formes diverses d'un



Fig. 189. — Palmette grecque.

type unique. Les branches de la palmette sont plus écartées ici que là, elles portent leur courbure en dedans ou en dehors, elles s'arron-



Fig. 190. — Palmette.

dissent ou s'apointissent un peu plus à leur extrémité, mais toujours nous y trouvons le même principe de composition : elles partent d'une racine unique, elles s'élèvent ou se renversent d'après une loi symétrique d'alternance.

Les figures 190 et 191 sont empruntées à l'ornementation des



Fig. 191. — Palmette.

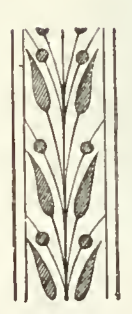


Fig. 192.

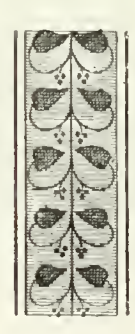


Fig. 193.

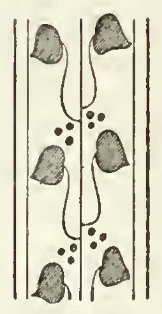


Fig. 194.

Ornements grecs tirés des vases.

vases grecs. Malgré la richesse apparente de cette décoration, elle se

compose uniquement de palmettes dont le sommet est tourné dans différentes directions.

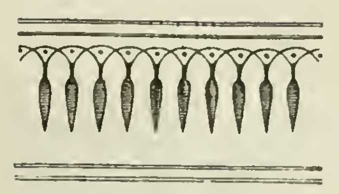


Fig. 195. — Ornement grec.

Quoique l'imitation de la plante n'ait pas dans l'art décoratif des Grecs la même importance que dans celui des Egyptiens, elle est très-

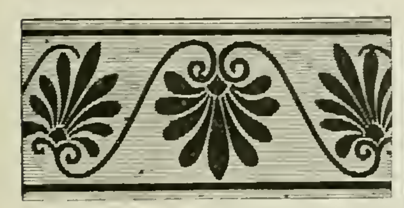


Fig. 196.



Fig 197.

Ornements grecs.

visible dans un grand nombre d'ornements dont les figures 192, 193 et 194 vont nous montrer des exemples. Dans ces ornements, la tige

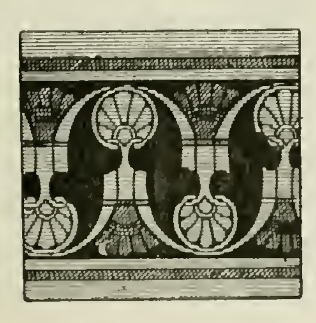


Fig. 198.



Fig. 199.

Ornements grecs.

centrale est droite et s'élève verticalement; les feuilles et les graines s'en échappent à des intervalles symétriques.

La répétition d'une même forme à des intervalles déterminés est un des principes fondamentaux de l'art grec : la figure 195 en offre

un exemple. Mais cette répétition engendrerait nécessairement la monotonie, si elle n'était pas réveillée par un système d'alternances qu'on retrouve dans la plupart des ornements grecs. Un ornement dont la direction s'élève de bas en haut alternera avec un ornement dont la

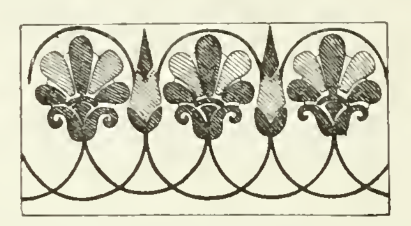


Fig. 200. — Ornement grec.

direction sera oblique (fig. 196), ou bien avec un ornement d'un caractère tout différent du premier (fig. 197). Si deux ornements absolu-

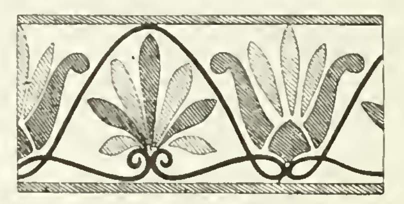


Fig. 201. — Ornement grec.

ment pareils sont destinés à correspondre l'un à l'autre, ils changeront de côté, afin de produire l'alternance (fig. 198 et 199).

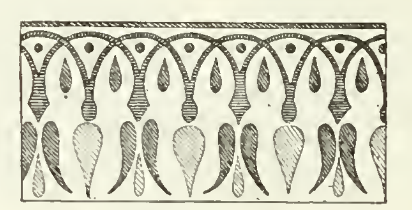


Fig. 202. — Ornement grec.

L'ornement veut-il s'épanouir en pétales arrondies dont l'ensemble décrira une courbe, vous verrez un bouton très-pointu s'élever entre chaque fleur (fig. 200) ; montre-t-il des feuilles qui s'élancent en ligne droite, vous les verrez alterner avec d'autres qui se courbent légèrement (fig. 201) ; présente-t-il une série de demi-cercles qui

veulent entrer l'un dans l'autre, vous verrez la petite boule alterner avec le fer de lance, la feuille large alterner avec la feuille plus effilée (fig. 202).



Fig. 203. — Ornement grec.

L'alternance des formes arrondies et des formes pointues est particulièrement visible sur les ornements représentés figures 203 et 204,

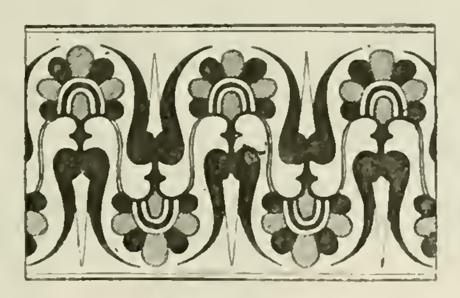


Fig. 204. — Ornement grec.

tirées toutes les deux des vases grecs. La figure 205 représente un entrelacs.



Fig. 205. — Entrelacs.

Des noms écrits en caractères de l'ancien alphabet employé à Corinthe ont fait donner le nom de vases *corinthiens* à toute une catégorie de vases grecs dont la fabrication paraît remonter au VII[e] ou au VI[e] siècle avant notre ère. Quelques-uns de ces vases ont été trouvés à Corinthe même, mais la plus grande partie provient des

fouilles de l'Italie centrale. On sait que parmi les colons qui, vers l'an 655, furent chassés de Corinthe et vinrent s'établir en Étrurie sous la conduite de Démarate, il y avait plusieurs artistes, et c'est à eux qu'on attribue généralement l'extension de l'industrie céramique en Italie.

Les caractères du style archaïque sont ceux qu'on trouve le plus habituellement sur les vases d'argile rouge avec des figures noires



Fig. 206. — Vase noir décoré d'un seul côté.



Fig. 207. — Vase peint à figures noires.

(fig. 206, 207 et 208); les muscles principaux et les articulations sont saillants au delà de toute expression, les vêtements collés contre le corps ou à plis régulièrement disposés, les membres raides, bien que les mouvements soient souvent heurtés et violents, et parfois une tendance intentionnelle vers la bizarrerie.

Dans les vases d'ancien style, les principaux muscles et les plis des draperies sont généralement gravés avec la pointe. En outre, les figures ne sont pas uniformément noires : ainsi les parties nues du corps des femmes sont toujours blanches, et dans les broderies des vêtements, on voit souvent des détails rehaussés par une teinte rouge violacée.

Les vases à peintures noires sont souvent désignés sous le nom de vases d'ancien style, par opposition aux vases à peintures rouges, qui

sont d'une fabrication postérieure et appartiennent généralement à la grande époque de l'art. Les plus anciens vases où la figure humaine apparaisse semblent remonter au VIIe siècle avant notre ère. Dans cette première période, les figures sont ternes, mais plus tard ce noir devient brillant et se détache sur un fond rouge ou jaune, mais plus ordinairement rouge. Les principaux muscles et les plis des draperies sont généralement gravés avec la pointe.

« Les yeux des hommes, dit M. de Witte, sont ordinairement indiqués d'une autre manière que les yeux des femmes. Ceux des hommes



Fig. 208. — Vase peint à figures noires.

sont gravés au trait sous forme d'étoile, tandis que les yeux des femmes sont allongés et taillés en amande avec le fond blanc et la pupille noire et souvent rouge. Les contours dans les corps des hommes sont plus anguleux, plus prononcés que dans les corps des femmes, où l'on trouve des formes plus arrondies. Aussi Pline, en parlant de l'origine de la peinture, dit que l'Athénien Eumarus réussit le premier à distinguer les deux sexes » (fig. 209 et 210). « Les peintures qui décorent les vases, ajoute le même auteur, représentent presque toutes les scènes mythologiques empruntées aux croyances religieuses des Grecs. On y trouve toutes les divinités honorées dans les divers pays où pénétra la civilisation hellénique. Les sujets bachiques sont les plus nombreux ; puis viennent les travaux d'Hercule (fig. 211) ; les scènes de la guerre

de Troie forment une série très-considérable (fig. 212). Les compositions empruntées à l'histoire sont jusqu'à ce jour en très-petit nombre. Les cérémonies religieuses sont quelquefois représentées sur les vases. Les jeux gymnastiques, les sujets de noces, les repas, les combats, les chasses y sont fréquemment figurés. Il y a aussi quelques compositions empruntées au théâtre. Quant aux scènes de la vie civile, celles

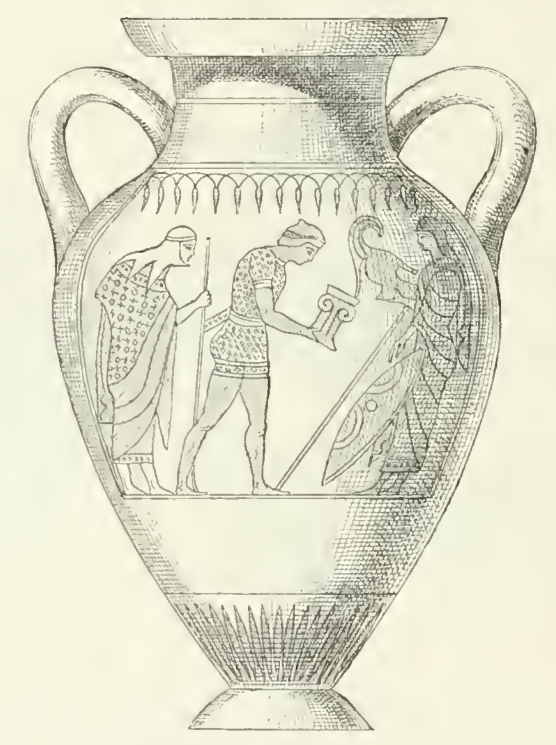


Fig. 209. — Vase peint à figures noires.

qui ont rapport aux usages, aux mœurs, aux habitudes, le nombre en est assez limité, car souvent c'est faute d'en saisir le véritable sens qu'on écarte ces sortes de sujets de la série des représentations mythologiques. Il y a des vases où l'on voit des scènes de danse, de musique, de bain, de toilette, de chasse, de pêche ; d'autres qui montrent des jeux, des femmes occupées à leurs ouvrages, etc. Quant aux sujets funèbres, à quelques rares exceptions près, tous appartiennent à la dernière période de l'art de peindre les vases. Il en est de même des

nombreux vases mystiques qu'on découvre par masses dans les tombeaux de la Grande-Grèce. »

Les vases à figures rouges (fig. 213) sont très-rarement de style archaïque ; c'est ce qui a fait penser qu'ils sont en général d'une fabrication postérieure. Mais pour la plupart des vases qui sont dans nos



Fig. 210 — Vase peint à figures noires.

musées, il est bien difficile de leur assigner une date, même approximative.

Nous avons déjà parlé (tome Ier, page 335) de l'emploi des vases funèbres, et nous avons montré (tome II, page 95) comment on pouvait classer les vases destinés au service de la table. Il existe aussi un très-grand nombre de vases dont l'usage est assez difficile à déterminer. Le soin apporté à leur fabrication peut faire supposer que beaucoup d'entre eux pouvaient être simplement des objets de luxe avec lesquels on décorait les appartements, comme on le fait aujourd'hui avec les vases de Sèvres et autres pièces d'un grand prix.

La forme de ces poteries est extrêmement variée : il y en a de très-simples et d'autres très-compliquées. La grandeur en est aussi très-diverse, car il y en a dont la hauteur dépasse un mètre et d'autres qui ne dépassent pas cinq centimètres. La plupart sont simplement décorées de peintures, mais il y en a aussi qui sont sculptées, en même temps que peintes, et quelques-unes, comme celle qui est représentée sur la figure 214, pourraient être classées dans la statuaire aussi bien que dans les poteries. Mais ces vases sculptés sont en général d'une date posté-



Fig. 211. — Combat d'Hercule et de Nérée.

rieure, et quelques-uns, bien que leur mode de fabrication appartienne encore à la Grèce, ne remontent pas plus haut que l'époque romaine. Ceux de la dernière époque présentent assez souvent un caractère grotesque (fig. 215). C'est ainsi que dans une épigramme de Martial nous voyons un pot se plaindre de la forme qui lui a été donnée : « Le potier dit-il, me donne le visage d'un Germain aux cheveux roux ; si je ne suis pour toi qu'un objet de risée, je suis la terreur des enfants. » Si le poëte était venu au monde un peu plus tard, il n'aurait pas trouvé que les barbares fussent un objet de risée. Le vase représenté sur la figure 215 répond assez bien à la description de Martial.

Plusieurs vases sont formés par deux têtes adossées ; une poterie

trouvée dans l'île d'Égine oppose l'une à l'autre les races différentes qui se rencontraient dans les contrées maritimes. L'artiste a précisé très-nettement le caractère particulier au type africain, dont les grosses lèvres et le front fuyant contrastent avec les traits réguliers et bien pondérés de la jeune fille grecque, à laquelle le nègre est adossé.

C'est surtout dans les rhytons et les vases de forme singulière qu'on trouve la peinture unie à la sculpture. Nous avons déjà parlé de l'usage des rhytons (tome II, page 106). Nous n'avons donc pas à y revenir ici, mais nous reproduisons trois rhytons, l'un à tête de chimère (fig. 216), le second à tête de bélier (fig. 217), et le troisième à tête de bœuf (fig. 218).



Fig. 212. — Le départ de Priam.

Les vases trouvés en Grèce ne sont pas encore très-nombreux, surtout si on les compare à ceux qui ont été trouvés en Italie, mais ils appartiennent à la même fabrication. Nous reproduisons, d'après les travaux de MM. A. Jacquemart et A. Dumont, la liste des potiers grecs dont le nom est parvenu jusqu'à nous :

Ænadès, peintre ; *Alsimos*, peintre ; *Amasis*, potier et peintre ; *Anaclès*, potier ; *Andocidès*. — Nous possédons au Louvre un superbe vase portant le nom de ce potier. Il est fait avec une terre d'un grain très-fin et couverte d'une engobe d'un beau poli. La face principale du

vase représente des amazones se livrant à leurs exercices ; outre la valeur artistique de ces figures, on y trouve les renseignements les plus curieux sur l'histoire du costume, et nous y avons fait, ici même, plusieurs emprunts (tome II, fig. 364 et 365). L'envers du vase représente une scène d'un tout autre genre : ce sont des femmes au bain s'exerçant à la natation, sujet très-rare, quoiqu'il ne soit pas unique dans la céramique grecque. Les frises et les anses sont ornées de palmettes et de guirlandes de lierre en noir, tracées sur fond rouge.



Fig. 213. — Vase à figures rouges.

Arachion, fils d'Hermoclès, potier ; *Archèchlès,* potier ; *Archonidas,* potier; *Aristophane,* peintre ; *Astéas,* peintre ; *Céphalos,* potier ; *Cachrylius,* potier ; *Chaerestrate,* potier ; *Charès.* — Les ouvrages de ce potier ont été découverts dans la Grèce propre, où il avait sans doute sa fabrique. *Charitèus,* potier ; *Chælis.* — On a découvert en Italie et dans la Grèce propre des vases portant le nom de ce potier, et qui paraissent se rattacher à la même fabrication. *Chiron.* — Le vase qui porte ce nom a été découvert en Grèce, mais sa conservation, suivant M. Albert Dumont, n'est pas suffisante pour qu'on en puisse rien affirmer avec certitude. *Cholcos,* potier ; *Cléophradès,* potier ; *Clitias,* peintre ; *Deiniadès,*

potier; *Doris*, peintre; *Épictète*. — Les ouvrages de ce céramiste ont été trouvés en Étrurie, en Campanie et même en Crimée. On n'en a pas encore découvert en Grèce, mais on suppose qu'il y avait sa fabrique. *Epitimus*, potier; *Erginus*, potier; *Ergotimos*. — Des vases portant ce nom et présentant la même fabrication ont été trouvés en Italie et dans la Grèce propre. Ergotimos travaillait en Grèce; *Exekias*, potier et peintre; *Euchéros*, fils d'Ergotimos, peintre, travaillait en Grèce, proba-



Fig. 214. — Vase en forme de tête.

blement dans la fabrique de son père. *Euthymide*, peintre; *Euonymos*, peintre; *Euphronius*, potier et peintre; *Euxitheus*, potier; *Glaucytes*, potier; *Hector*, peintre; *Hégias*, peintre, travaillait en Grèce; *Hermæus*, potier; *Hermogènes*, potier. — Une coupe du Louvre, décorée de palmettes, porte son nom. *Hiéron*, potier. — Un vase du Louvre, représentant d'un côté Achille dans sa tente, de l'autre Agamemnon emmenant Briséis, provient de la fabrique de Hiéron. *Hilinus*, potier, travaillait en Grèce. Ses vases sont à figures rouges. *Hipparchimus*, peintre; *Hischilus*, potier; *Hypsis*, peintre; *Lasimos*, peintre; *Mikadas*, potier; *Midias*, potier:

Naucydès, potier ; *Néandre*, potier ; *Nearchos*, travaillait en Grèce. — Vases à figures noires ; *Nicosthènes*. — Les vases de Nicosthènes ont



Fig. 215. — Vase en forme de tête.

été découverts en Italie et en Grèce. Cette fabrique était extrêmement célèbre. Voici ce qu'en dit M. de Witte, à propos des ouvrages conser-



Fig. 216. — Rhyton à tête de chimère.

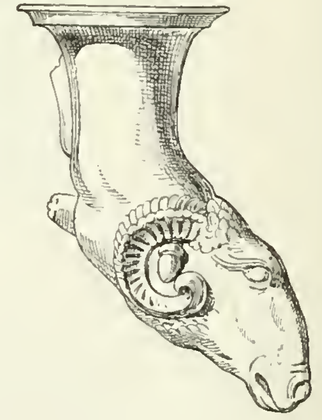


Fig. 217. — Rhyton à tête de bélier.

vés au Louvre : « Les vases et les coupes de la fabrique de Nicosthènes, qui ont été classés séparément dans cette immense collection, constituent une des plus intéressantes séries pour l'étude des fabriques. Nicosthènes a fait un grand nombre de vases ; presque tous ceux qui

font partie de la collection se distinguent par une forme particulière; ce sont de petites amphores garnies d'anses larges et plates. Les anses, aussi bien que la panse du vase, sont elles-mêmes enrichies de peintures. Le plus grand nombre de vases qui portent la signature de Nicosthènes, connus jusqu'à ce jour, sont à peintures noires sur fond rouge. Il y en a pourtant à peintures rouges, et d'autres ont des peintures blanches appliquées sur le fond noir. Et, comme on trouve également des vases à reliefs en terre noire de travail étrusque, ayant la forme exacte des petites amphores signées par Nicosthènes, plusieurs



Fig. 218. — Rhyton à tête de bœuf.

archéologues italiens ont été portés à admettre une fabrique locale et toute particulière de ces amphores à anses plates. Cette fabrique aurait duré plusieurs siècles ; il y aurait eu d'abord des vases noirs avec ou sans reliefs, d'autres à peintures noires, rouges ou blanches sur fond noir. Ce sont les vases à figures d'hommes ou d'animaux, noires, rouges ou blanches, ou simplement décorés de palmettes, qui portent seuls le nom de Nicosthènes. »

Parmi les vases du Louvre qui portent la signature de Nicosthènes ou qui sont considérés comme sortant de sa fabrique, plusieurs sont décorés de sujets mythologiques : *Combat de Thésée contre une Amazone, entre deux sphinx; — Lutte d'Hercule contre le lion de Némée; — Danse bachique; — Réunion de divinités ; — Énée portant son père Anchise.* On y trouve également des cavaliers, des lutteurs, des courses à cheval et à pied, des cerfs, des lions, etc.

Onésimus, peintre; *Pamédès*, peintre, travaillait en Grèce; *Pamaphius*, potier; *Pandorus*, potier; *Panthœus*, peintre. — Une coupe du Louvre, représentant le Minotaure, porte le nom de *Phamphaios*. — On propose de voir dans cet artiste un élève de Nicosthènes. Le musée du Louvre possède encore de lui plusieurs vases : *Un satyre luttant avec une bacchante, Ménélas poursuivant Hélène*, et sur le col, des Néréides portant des dauphins. Une coupe représentant un combat. Une autre coupe représentant un archer est également attribuée à Phamphaios, mais ne porte pas de signature.

Phédippe, peintre; *Philtias*, peintre; *Phrynus*, potier; *Pistoxène*, potier; *Polygnote*, peintre; *Poseidon*, peintre; *Pothinos*, peintre; *Praxias*, peintre; *Psiax*, peintre, travaillait en Grèce. Vases à figures rouges. *Python*, potier; *Silanion*, peintre; *Simon*, potier; *Skytes*, peintre, travaillait en Grèce. Vases à figures noires. *Soclès*, peintre; *Sosias*, peintre; *Taconidès*, peintre; *Taléides*, potier; *Théoxotus*, potier; *Thériclès*, potier.

On appelle thériclée une espèce de coupe assez profonde et ayant de courtes anses, comme le calice ordinaire. Ce vase doit son nom à Thériclès, potier de terre, natif de Corinthe, qui en fut l'inventeur, et qui, suivant Athénée, fut le contemporain d'Aristophane. Théopompe, cité par Athénée, en fait mention dans sa *Némée* : « Viens ici, fidèle enfant de Thériclès; charmante figure! Lorsqu'on te sert tout plein, je ne désire plus autre chose. » Il paraît que la thériclée était un vase de couleur noire; c'est du moins ce qui paraît résulter d'un passage des *Joueurs de dés*, d'Eubule (cité par Athénée) : « Déjà ils prenaient une de ces thériclées d'une grande capacité, dont l'écume, montant par-dessus les bords, se répandait sur les mains des buveurs. C'était un vase noir, tourné en perfection, qui, comme une source, jaillissait rapidement; rincé avec soin, il jetait au loin un reflet brillant de sa surface, sur laquelle un lierre se répandait de tous côtés. » Un autre passage du même auteur montre que la thériclée était toujours d'une assez grande dimension : « O terre à potier! Thériclès te modela un jour en dilatant le fond de tes flancs creux. Sans doute qu'il connaissait bien le naturel des femmes, car elles n'aiment pas à boire dans de petits vases. »

Thyphitidès, potier; *Timagoras*, peintre. — Le musée du Louvre possède un superbe vase portant la signature de Timagoras, avec une inscription en partie effacée, mais qui veut dire, suivant les archéologues : « Androcide paraît beau à Timagoras. » Le sujet principal qui

décore la panse représente la lutte d'Hercule contre Triton ou Nérée. Dans la frise qui est au-dessus, on voit un jeune homme qui prend congé de son père au moment de partir pour la guerre. Nous avons fait reproduire ce beau vase dans la figure 211.

Timonidas, potier, travaillait en Grèce. *Tlépolème*, potier; *Tleson*, fils de Néarque, potier. — Les vases de cet artiste ont été découverts en Italie et en Grèce. Le Louvre possède de lui une coupe sur laquelle sont représentés deux béliers. *Tychius*, potier; *Xénoclès*, potier; *Xénophantos*, potier. — Suivant M. Albert Dumont, ce céramiste a dû passer une partie de sa vie sur le Pont-Euxin, où il avait un atelier. On connaît de lui des vases décorés de figures rouges. *Zeuxiadès*, peintre.

POTERIES ITALIENNES. — On donnait autrefois le nom de vases étrusques à tous les produits céramiques revêtus de peintures; on sait



Fig. 219. — Poterie étrusque.

aujourd'hui que les vases peints sont presque tous de fabrication grecque, les Étrusques et les Italiens n'ayant commencé à en faire que fort tard et en imitation du goût grec. Les véritables poteries étrusques, qui forment dans la céramique une classe absolument spéciale, ne se trouvent qu'en Italie. On en a recueilli dans les tombeaux de l'ancienne Cœré (Cervetri) qui sont entièrement noirs et sans glaçure : quelques-uns remontent à une très-haute antiquité. La couleur noire de ces vases ne tient pas à une terre particulière, et semble plutôt avoir été obtenue à la cuisson, car l'argile, qui est noire à la surface, va en s'éclaircissant

à mesure qu'on se rapproche du centre, où il est même quelquefois tout à fait jaune. C'est ce qu'on a pu constater plusieurs fois dans ceux qui ont une brisure.

Les poteries étrusques ne portent généralement aucune peinture,

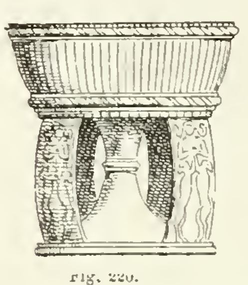


Fig. 220.



Fig. 221.

Poteries étrusques.

mais elles sont quelquefois décorées de figures gravées ou modelées en relief avant que la pâte ait été durcie. Quelques-unes ont pour ornement



Fig. 222. — Poterie étrusque.

de simples raies gravées à la pointe sur l'argile fraîche et qui font le tour du vase, ou bien dessinent de petits enroulements dont la combinaison est assez primitive. On y voit aussi des imitations assez grossières de la nature humaine, ou bien des monstres empruntés à l'Asie : ces dessins bizarres sont représentés soit en creux, soit en relief, et on peut supposer que chaque centre de fabrication avait ses préférences

(fig. 219 à 223). Ainsi, à Chiusi, à Volterra et à Vulci, on trouve surtout des vases avec dessins en relief, tandis qu'à Véies on en découvre plutôt avec des ornements en creux.

Quelques-uns de ces vases laissent voir des influences orientales;



Fig. 223. — Coupe.

on y trouve tantôt des sphinx ou des têtes qui rappellent Isis, tantôt des taureaux à face humaine, des centaures à pieds d'homme, des lions ou des panthères, motifs de décorations originaires d'Asie. On



Fig. 224. Fig. 225. Fig. 226.

Poteries étrusques.

pourrait même croire que certaines chasses qui se déroulent sur la panse de ces vases ont été gravées en y appliquant un cylindre assyrien. Ailleurs ce sont des poissons, des masques, des fleurs, des guerriers, etc. La forme des vases est souvent bizarre; il y en a dont le couvercle est une tête humaine (fig. 225). On trouve des coupes, des amphores, des canthares (fig. 224 et 226), des brasiers décorés de

figures bizarres, des réchauds à quatre pieds, des fourneaux dont quelques-uns sont assez compliqués et d'un usage difficile à expliquer. C'est ainsi que certaines productions céramiques (fig. 227 et 228), qualifiées de réchauds dans des collections, sont regardées par quelques

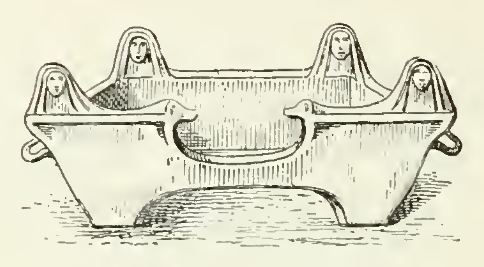


Fig. 227. — Réchaud.

amateurs comme des boîtes analogues à nos porte-liqueurs, et destinées à contenir des vases plus petits. Cette disposition, dont on peut juger par la figure 229, a été adoptée comme la meilleure par quelques conservateurs de musée.

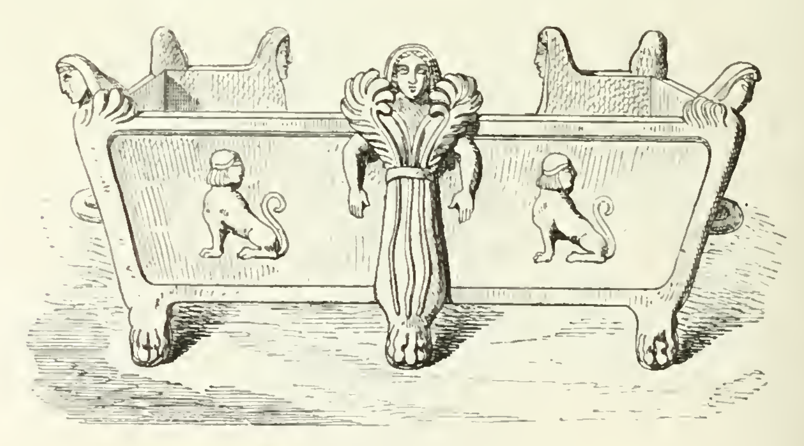


Fig. 228. — Réchaud.

Il serait assez téméraire de vouloir assigner une date positive à ces produits, car quelques-uns sont d'une très-haute antiquité, tandis que d'autres paraissent remonter tout au plus à la république romaine. Pline nous apprend qu'il y avait sous Numa une population nombreuse qui fabriquait des poteries; ces poteries étaient probablement assez analogues à celles qui se fabriquaient en Étrurie. Mais en général le ter-

ritoire où l'on a trouvé des poteries de terre noire et assez restreint : au nord, on n'en découvre pas au delà de Sienne, et au sud, elles franchissent bien rarement le Tibre.

La fabrication des poteries étrusques paraît avoir marché parallèlement avec celle des poteries grecques, mais, quoiqu'elles aient l'une comme l'autre leur point de départ en Orient, elles ont suivi dans le décor une voie très-différente. Quand les céramistes grecs représentaient des marches d'animaux disposés par zones et se détachant quelquefois sur un champ de rosaces, ils étaient très-certainement im-

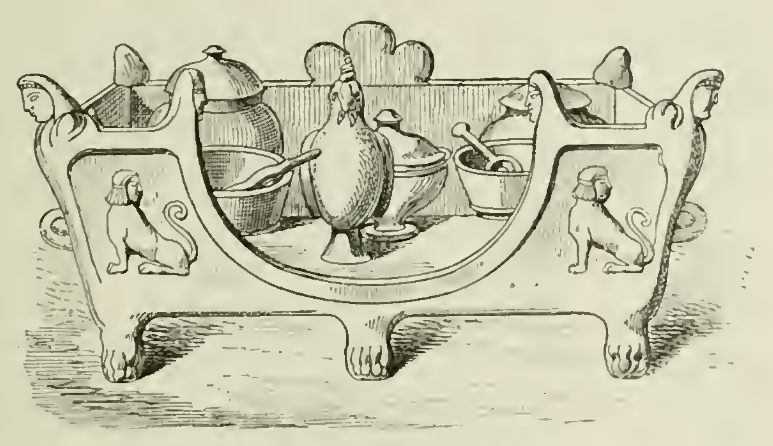


Fig. 229. — Réchaud ou boîte.

pressionnés par les dessins des tapisseries et des tissus, dont la fabrication paraît avoir eu pour point de départ la Babylonie, mais qui s'est répandue assez promptement dans l'Asie Mineure et principalement à Milet. La Lydie faisait de ces tissus un très-grand commerce d'exportation et les répandait à profusion dans toutes les villes grecques. Mais ce sont surtout des objets métalliques de fabrication phénicienne que le commerce maritime importait en Étrurie et dans l'Italie centrale, et les Étrusques reproduisaient assez volontiers dans leur céramique le système ornemental qu'ils trouvaient dans ces objets (fig. 230).

Les poteries d'Arezzo, dont la fabrication est postérieure à celle des ouvrages dont nous venons de parler, sont généralement en terre rouge vernissée. Le musée du Louvre en possède une assez belle collection. Ce genre de poterie, qui est généralement décoré d'ornements en relief, a été pratiqué sous la période romaine, dans une grande partie de l'Ita-

lie (fig. 231). Quelquefois les coupes sont accompagnées d'inscriptions dont nous avons donné un spécimen (tome II, fig. 242).

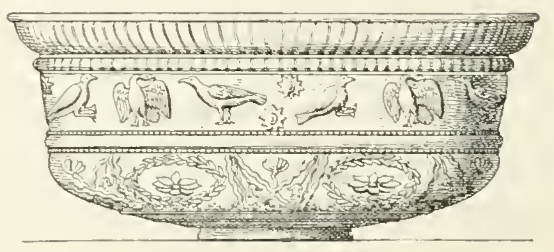


Fig. 230. — Vase en terre cuite.

Quelques provinces de l'Italie méridionale et diverses localités,



Fig. 231. — Vase votif de l'Apulie.

comme Cumes et Nola, ont persisté pendant assez longtemps à faire

des vases dont la décoration se rattache aux écoles grecques. Dans d'autres, au contraire, on trouve un style tout à fait spécial.

L'Apulie a été un centre de fabrication pour une catégorie de vases qui sont sculptés et peints, et dont la forme, élégante et bizarre tout à la fois, donne à l'emploi qu'on en pouvait faire un caractère problématique (fig. 231). La plupart de ces vases sont d'assez grande taille : quelques-uns ont une grande ouverture, comme les vases ordinaires ;



Fig. 232. — Gens du peuple. (Peinture de vase.)

d'autres ont plusieurs goulots. Le plus souvent, la panse du vase est renflée comme une outre pleine, et le goulot s'élève sur la partie supérieure ; mais cette disposition se dissimule sous une telle accumulation de figurines ou d'ornements, qu'on n'en retrouve pas toujours le principe de construction. Il semble que l'artiste n'ait tenu aucun compte des nécessités de l'usage, et n'ait eu d'autre guide que son caprice pour les masques ailés, les chevaux marins et les petites divinités, qu'il fait saillir indifféremment du col ou de la panse, et qui n'ont entre elles aucun lien symbolique.

Les vases à relief accentué forment dans la céramique antique une classe tout à fait spéciale. Au lieu de la peinture sur fond uni qu'on voit sur la plupart des vases grecs, ceux-ci sont décorés de figures qui

se détachent soit en demi-relief, soit même tout à fait en ronde bosse. Ces figures, têtes ou personnages entiers, sortent des contours de la panse, des anses ou du col de vase ; quelquefois même ils constituent le vase entier. Il y en a aussi, et ceux-ci sont les plus grands, dont la forme est sphérique et qui sont surmontés d'animaux ou de personnages. Des centaures ou des hippocampes, dont on ne voit que la partie antérieure, semblent s'élancer de la panse du vase ; dans d'autres, ce sont



Fig. 233. — Scène de meurtre. (Peinture de vase.)

des masques de Gorgone, ou des Tritons. Presque tous ces vases portent des traces de peinture à la détrempe, dans lesquelles le rose et le bleu dominent.

Un grand nombre de ces vases ont été découverts en Campanie, ce qui les fait quelquefois désigner sous le nom de vases campaniens.

Toutes les poteries que nous venons d'examiner sont à relief. L'Italie a également fabriqué des vases décorés de peintures, dont le style diffère totalement de celui qui était en usage dans les fabriques de style grec. Les figures 232 et 233 sont étrusques, et leur réalisme brutal contraste avec l'élégance habituelle des ouvrages grecs. Des scènes de meurtre sont assez communes dans ces représentations, dont le sujet est quelquefois problématique.

A la fin de la république, le luxe asiatique pénétra en Italie, et les anciennes poteries de terre devinrent l'apanage à peu près exclusif des classes pauvres ; l'orfévrerie d'or et d'argent, ou tout au moins les



Fig. 234. — Vase peint

vases de bronze, étant seuls en usage parmi les gens aisés. Dès lors les céramistes ne firent plus guère que de la poterie extrêmement

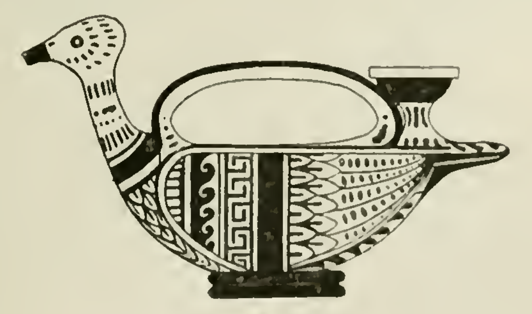


Fig. 235. — Poterie peinte.

commune, la seule que l'on rencontre sous l'empire romain. Cette décadence fut assez rapide, et elle commença par la disparition complète des différences que nous avons signalées entre les poteries grecques et les poteries étrusques. Le goût décoratif, qui fait le charme des ou-

vrages grecs, disparut peu à peu dans les vases de la dernière période, dont les uns sont décorés de figures qui s'enchevêtrent sans produire un ensemble harmonieux, tandis que d'autres montrent de grandes têtes blanches qui couvrent quelquefois toute la surface du vase (fig. 234). Puis ces têtes elles-mêmes disparaissent et on ne voit bientôt plus que des feuilles blanches dessinées sans finesse, et des ornements rudimentaires.

Les lampes d'argile prennent en même temps que les vases un caractère grossier dans la fabrication, qui accuse une décadence complète de l'art céramique (fig. 235).

Poteries barbares. — La Gaule, la Germanie, la Grande-Bretagne, fabriquaient des poteries longtemps avant l'arrivée des Romains ; mais dans les tumulus où on les rencontre, il est souvent difficile de les distinguer des poteries communes de l'époque gallo-romaine, avec les-

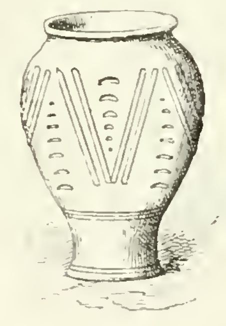


Fig. 236.



Fig. 237.

Poteries préhistoriques.

quelles elles se trouvent souvent mélangées. A. de Caumont définit ainsi leurs caractères dans son *Rudiment d'archéologie :* « La pâte, dit-il, n'est pas solidement liée ; elle est pleine de parcelles de silex ; la couleur en est noire ou brun foncé. Cette pâte a peu de consistance lorsqu'elle est sèche, on la casse avec la plus grande facilité et on peut la broyer sous les doigts ; si on l'humecte, elle représente assez bien des morceaux de vieille écorce qui auraient été exposés à la pluie. Quant aux formes, elles annoncent l'enfance de l'art ; excepté quelques fragments où on reconnaît l'usage du tour, les autres ont appartenu à des vases qui paraissent avoir été moulés sur une forme intérieure, et polis avec la main ou taillés à l'aide de quelque instrument. Sur plu-

sieurs fragments, on reconnaît, à la surface extérieure, des coups d'une espèce de doloire. Les ornements consistent dans des filets mal conduits et dans de petites hachures sur le bord de l'orifice. »

La figure 236, qui a été découverte en Gaule, répond assez bien à ces caractères. Sa décoration, très-rudimentaire, consiste en deux petites bannes croisant le vase obliquement, de manière à former des triangles sur sa panse.

La figure 237 représente un vase de terre trouvé dans un tumulus en Angleterre; sa fabrication paraît antérieure à la domination romaine, et il peut être classé parmi les produits des temps préhistoriques.



Fig. 238.
Vase gallo-romain en terre.

Dans la période romaine, la poterie rouge fut très-employée en Gaule, et on en trouve en maints endroits des débris qui prennent place dans nos collections. En général les poteries gallo-romaines ne diffèrent pas énormément de celles que l'on fabriquait en Italie. Quoique le rouge soit la couleur dominante, le blanc et le noir jouent aussi leur rôle dans cette poterie, qui a donné quelques beaux produits.

La figure 238 représente un vase gallo-romain d'une forme assez élégante, qui a été trouvé, avec plusieurs autres, du côté de Gaillac. Il est à couverte blanche et décoré de dessins géométriques rouges et noirs.

Les terres cuites. — L'origine de la terre cuite remonte aux débuts de l'industrie humaine, et si le premier usage qu'on en a fait a été pour les poteries, son application à la sculpture ornementale ou même aux figures doit également remonter à la plus haute antiquité. Les petites figurines égyptiennes en terre vernissée se trouvent en grand nombre dans les tombeaux, et nos musées en sont abondamment pourvus. En Assyrie, on en déposait sous le sol comme talismans; les dieux que ces terres cuites représentent avaient le pouvoir de conjurer les génies malfaisants. Dans le palais de Sargon, à Khorsabad, on a trouvé des statuettes cachées sous le pavage des cours et disposées dans des cachettes en briques. Ces statuettes, qui sont maintenant au Louvre, sont exécutées avec une argile grise et criblée d'une quantité

de petits trous qui paraissent avoir été produits par les parcelles de paille que les Assyriens mêlaient à la terre pour la fabrication des briques. Les statuettes trouvées en Chaldée et en Babylonie sont de deux sortes : les unes sont d'argile massive et modelées sur une seule face; les autres sont creuses et moulées en deux pièces. La terre est d'un blanc verdâtre et d'une extrême dureté.



Fig. 239. Fig. 240.

Terre cuite de la Cyrénaïque.

Les terres cuites phéniciennes, très-grossières pour la plupart et d'une couleur tirant sur l'orangé, présentent généralement des imitations lointaines de types égyptiens ou assyriens. L'île de Chypre a offert une riche moisson de terres cuites, depuis l'époque archaïque primitive jusqu'à la période gréco-romaine.

Les fouilles exécutées près de Tarse, en Cilicie, ont fourni quelques jolies terres cuites grecques. Le Louvre, si riche en antiquités de ce genre, possède une très-belle collection de figurines trouvées dans les nécropoles de la Cyrénaïque (fig. 239 et 240), de l'Attique et surtout de la Béotie. Ces dernières, qu'on désigne sous le nom de terres cuites de

Tanagra, parce que le cimetière de cette ville en a fourni un très-grand nombre, ont été trouvées il y a peu d'années, et cette découverte a fait un très-grand bruit dans le monde archéologique (fig. 241 à 244).

« Déjà à plusieurs reprises, dit M. Rayet, les Albanais des misérables hameaux de Skimatari, Bratzi, Liatadi et Staniatœs, situés tous dans un rayon de 5 ou 6 kilomètres autour de Tanagra, avaient trouvé par hasard, en labourant leurs champs ou en piochant leurs vignes, des tombeaux contenant tantôt des vases, tantôt des figurines en terre cuite ;



Fig. 241.
Groupe en terre cuite de Tanagra.



Fig. 242.
Terre cuite antique.

mais c'est en 1872 seulement que commencèrent des recherches suivies. Un fouilleur de profession, le corfiote Yorghis Anyphantis, qui venait de mettre sens dessus dessous la nécropole de Thespies et n'y trouvait plus rien de bon à prendre, eut l'idée de venir explorer les tombeaux de Tanagra ; il reconnut bientôt que ces tombeaux étaient de deux sortes : les uns, simples trous creusés çà et là au milieu des champs, étaient d'une époque fort archaïque et ne renfermaient que des vases ; les autres, régulièrement alignés le long des routes et formés de grandes dalles de tuf, étaient d'une époque plus récente et ne contenaient plus de vases peints, mais en revanche des figurines, de une à trois ou quatre dans l'intérieur, et parfois d'autres, beaucoup

plus nombreuses, au-dessus du couvercle. De ceux-là, la recherche était fort aisée ; une fois la direction d'une route reconnue sur un point, il n'y avait qu'à la suivre. Aussi, les fouilles de Yorghis eurent-elles un plein succès, et la quantité de figurines qu'il trouva, les prix avantageux qu'il obtint des marchands d'Athènes, ayant décidé les Skimatariotes d'abord, puis les gens des autres villages à chercher, eux aussi, les tombeaux, à partir de 1872, vases et terres cuites de Tanagra arrivèrent en grand nombre à Athènes. C'est dans ces premiers temps des fouilles, et avant que les prix fussent très-élevés, que put être formée la collection du Louvre, collection sans rivale dans tous les musées d'Europe, et qui se distingue non-seulement par le nombre et la beauté des pièces, mais surtout pour leur virginité.



Fig. 243. — Enfant vêtu de la chemisette. (D'après une terre cuite de Tanagra.)

« Ces heureux temps, où les plus jolies figurines se vendaient cent ou deux cents francs au plus, ne durèrent d'ailleurs que fort peu. En quelques mois les prix de vente décuplèrent, chaque marchand d'Athènes eut son agent à Tanagra, chaque trouvaille donna lieu à une sorte d'enchère, si bien qu'on commença à Skimatari même à parler de cinq cents ou de mille drachmes, et que toute la population valide abandonna le travail des champs pour se consacrer aux fouilles. La route de Thèbes fut suivie jusqu'à plus de deux heures de distance, jusqu'aux hameaux de Patzaïtœs et de Moustaphadès. Celle de Chalcis, qui passe au milieu même de Skimatari, celle d'Aulis, qui en est toute voisine, furent explorées presque aussi loin. Celle d'Athènes, par Oropos, à travers la plaine de Kokkali, fut excavée jusqu'au delà de Staniatœs ; le chemin de montagne d'Athènes, par les maquis de Kapsa, Spitia et la passe de Vigla (Philé), fut fouillé jusqu'à Liatani, point au delà duquel il s'engage dans les rochers. Lorsque le gouvernement grec s'avisa de faire interdire les fouilles et de faire occuper militairement les villages, on continua de travailler pendant la nuit. Tout d'ailleurs, ou peu s'en faut, était déjà fait. Aujourd'hui, de grandes traînées blanches, produites par l'apport à la surface des terres du sous-sol, s'é-

tendent à perte de vue à travers les champs et les vignes et indiquent les fouilles faites. Les gens du pays évaluent à six ou huit mille le nombre des tombeaux ouverts par eux; mais il s'en faut de beaucoup que dans tous on ait trouvé des figurines; un bon quart en effet ont resservi à l'époque romaine et ne contiennent rien; d'autres ont été, à l'époque grecque elle-même, vidés par des voleurs (le pillage des sépultures était une industrie très-lucrative et très-pratiquée); la moitié au plus sont restés intacts. Encore, dans tous ceux qui sont creusés au milieu des alluvions rougeâtres et perméables des vallées, les figurines ont été tellement attaquées par l'humidité qu'elles se fendillent et s'effritent en miettes au premier contact de l'air; c'est seulement lorsque les tombeaux sont creusés dans les couches d'argile blanche adossées au flanc des collines que les terres cuites sont bien conservées et peuvent être retirées entières; parfois même, mais bien rarement, elles ont encore leurs couleurs. Quant à celles qui étaient placées sur le couvercle des tombes, elles sont toutes brisées et l'ont probablement été à dessein, au moment même des funérailles. Les marchands d'antiquités recueillent avec soin tous ces débris, les recollent en combinant ensemble des morceaux de terres cuites différentes, mais d'attitudes semblables, et couvrent ensuite le tout d'une couche de blanc sur laquelle ils appliquent des peintures et de la boue; c'est ainsi que sont faites ces figurines aux roses vifs, aux bleus éclatants, qui voudraient nous faire croire que les Grecs connaissaient déjà, il y a vingt ou vingt-deux siècles, des sels métalliques dont la préparation a fait la gloire de tel ou tel chimiste de notre temps. L'épuisement de la nécropole de



Fig. 211. — Figurine en terre cuite.

Tanagra et la cessation presque complète des fouilles a, depuis ces dernières années, rendu ces fraudes plus lucratives et plus fréquentes. »

Un grand nombre de statuettes grecques représentent des femmes voilées dont l'attitude pensive est bien en rapport avec leur rôle funéraire. Mais il y a aussi des figurines assez nombreuses qui représentent des enfants jouant ou se livrant à divers exercices. On en voit aussi quelques-unes dans lesquelles l'intention comique est évidente. L'Exposition du Trocadéro, en 1878, en a montré de fort curieux. On voyait entre autres un marchand forain criant à tue-tête pour vendre sa marchandise, et un vieil esclave, au dos courbé et à la marche traînante, qui montrent que les artistes grecs savaient au besoin rendre toutes les vulgarités de la vie.

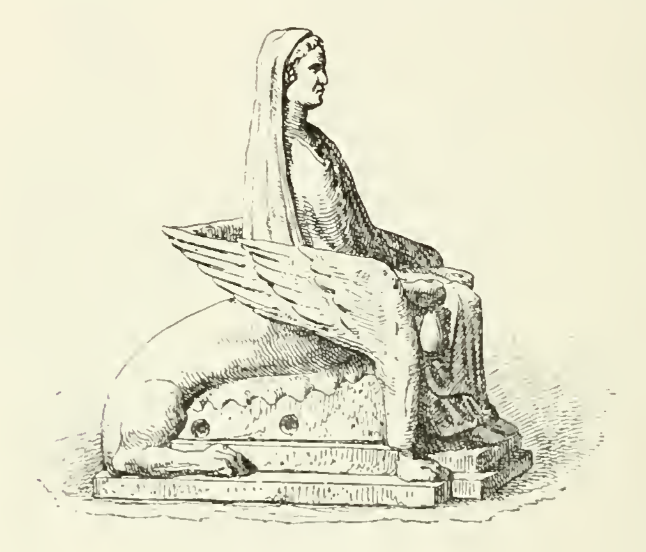


Fig. 245. — Statuette.

L'Italie a aussi fourni son contingent de terres cuites. Nous avons déjà montré (tome I, fig. 510, 511 et 512) des sarcophages provenant des tombeaux de l'Étrurie.

Une terre cuite du Louvre, découverte dans l'antique Ardée, montre une femme assise dont le siége représente un animal ailé auquel il manque la tête, en sorte que la personne qui s'asseyait prenait l'air d'un sphinx (fig. 245).

Les statuettes en terre cuite qui ont été découvertes en Italie sont

en général bien loin d'offrir autant d'intérêt que celles qui ont été trouvées en Grèce. Mais on y a découvert un très-grand nombre de bas-reliefs, qui semblent presque tous de travail grec et dont quelques-uns sont des chefs-d'œuvre.

Les carrières de marbre de Carrare n'ont été exploitées que sous les empereurs romains, et pendant fort longtemps les peuples de l'Italie centrale paraissent avoir ignoré l'existence des riches carrières dont on

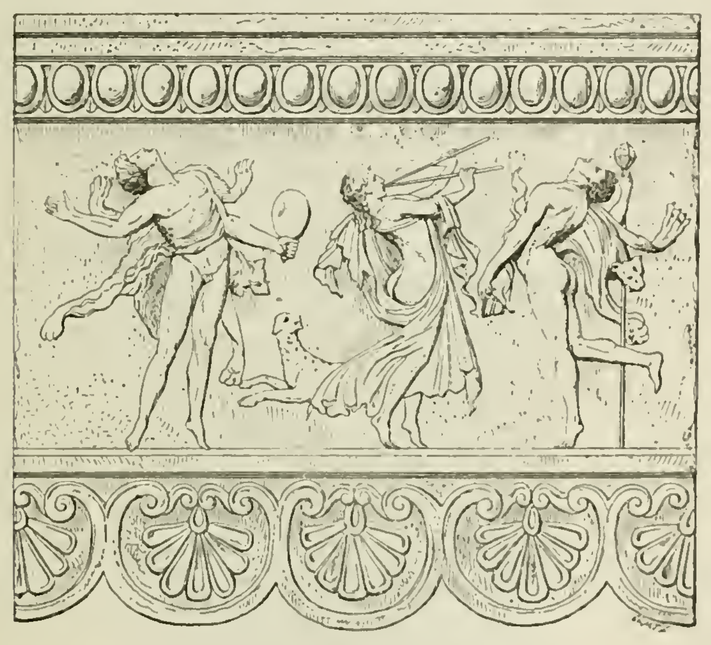


Fig. 246. — Metope avec figures.

a tiré plus tard de si beaux matériaux. Ce qui est certain, c'est que l'habitude des constructions en bois a persisté très-tard, et que ce bois, toujours colorié, était en outre décoré par places avec des plaques de terres moulées et peintes. Ces terres cuites servaient non-seulement pour les habitations et les petites chapelles rustiques, mais on les a également employées pour des édifices beaucoup plus importants. Les sujets qui les décorent sont toujours tirés de la mythologie grecque, et on fabriquait à Athènes et dans d'autres villes de Grèce un grand nombre de ces petits bas-reliefs qui étaient ensuite expédiés en Italie. Il est probable que les artistes qui habitaient en grand nombre les villes grecques de l'Italie méridionale en fabriquaient également. Mais,

bien que le style de ces monuments dénote une origine purement grecque, c'est surtout en Italie qu'on les trouve, et leur emploi paraît y avoir été beaucoup plus général que dans la Grèce propre.

Le musée du Louvre possède une riche collection de ces bas-reliefs, et la plupart d'entre eux sont munis de trous pratiqués pour laisser pénétrer les attaches ; ce sont des montants, des métopes, qu'on faisait glisser dans les coulisses des triglyphes, des chéneaux qui conduisaient l'eau des toits à l'extérieur des coins ; des tuiles avec leurs couvre-joints, des acrotères et des antéfixes. La figure 246 est une métope décorée de figures bachiques ; les sujets bachiques reviennent très-fréquemment sur ces petits bas-reliefs qui trouvaient naturellement leur emploi dans

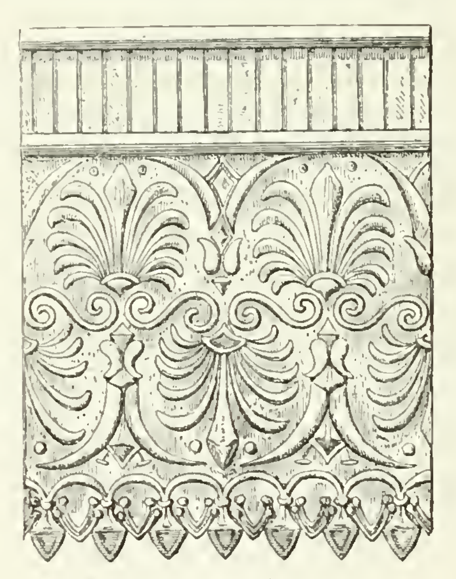


Fig. 247. — Ornements de terre cuite.

un pays de vignobles, où on trouvait partout des petites chapelles consacrées au dieu des vendanges.

Quelques-uns de ces bas-reliefs en terre cuite avaient acquis, dans l'antiquité même, une certaine célébrité, puisqu'on les voit reproduits un grand nombre de fois. Nous en avons reproduit plusieurs.

Parmi les bas-reliefs du musée Campana, que possède le musée du Louvre, il y en a plusieurs qui ont conservé des traces de couleur.

Outre les motifs à sujet, les terres cuites antiques sont souvent décorées d'ornements exquis (fig. 247). Les chimères, les griffons, les

dieux marins terminés en enlacements d'acanthes et de dauphins, les palmettes alternées, les enroulements de feuillages les plus variés, les plus gracieux, les plus imprévus, forment de cette série de bas-reliefs une précieuse suite de modèles pour les artistes de l'industrie.

La verrerie. — On a longtemps attribué aux Phéniciens l'invention du verre ; cette opinion, abandonnée aujourd'hui, a été admise dans toute l'antiquité. Le verre paraît avoir été connu des peuples antérieurs à l'histoire et à la civilisation, et il semble impossible de désigner quel peuple l'a travaillé le premier. En tout cas, les Égyptiens ont poussé très-loin cette industrie, qui remonte chez eux à la plus haute antiquité.

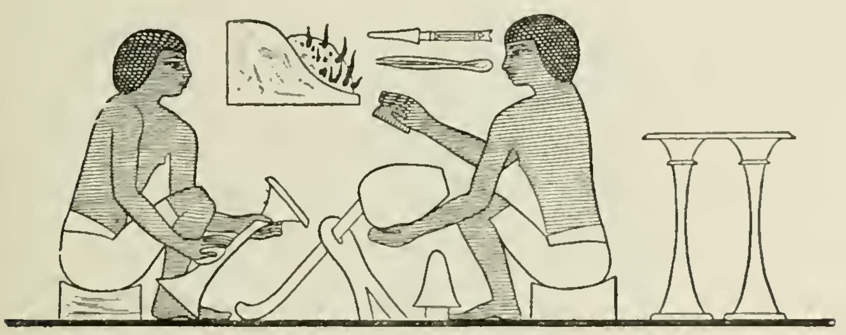


Fig. 248. — Fabrication du verre.

On peut en tout cas revendiquer pour l'Égypte la fabrication des verres ornés de diverses couleurs, employés depuis par les Grecs et les Romains, mais dont on trouve dans les peintures de l'ancien empire une foule de modèles charmants.

Nous avons au Louvre plusieurs échantillons de verre coloré dans la masse ; on savait dessiner dans l'intérieur des fleurs et des ornements à l'aide de filets d'émail.

Les peintures de Thèbes et de Beni-Hassan nous montrent les procédés qu'on employait, il y a plus de trois mille ans, pour fabriquer le verre ; on y voit l'emploi du chalumeau et la matière en fusion est peinte de couleur verte (fig. 248 et 249). Ailleurs on voit les ouvriers qui sont en train de polir les pièces déjà fabriquées, et on voit représentés dans le champ les instruments qui ont servi à leur confection.

« Les Égyptiens, dit Champollion-Figeac, employaient le verre et l'émail à l'embellissement des temples et des palais, qui étaient pavés

de carreaux brillants du plus vif éclat. La nature avait ouvert cette voie au génie égyptien, en plaçant à profusion, à la portée de l'Égypte, le sable du désert, le nitrate et les cendres de Kali, matière première dont le verre est composé. On ne doit pas être surpris si la petite verroterie et tous les objets utiles ou de fantaisie qu'il était possible de fabriquer se retrouvent en très-grande quantité dans les ruines de l'Égypte. On y fabriquait encore du faux jayet avec la scorie des métaux, et ils en connurent les oxydes, notamment ceux du fer, du cuivre, du plomb et de l'étain, sans lesquels ils n'auraient pu réussir à faire les verres et les émaux colorés, à incruster les pierres précieuses; aussi les ouvrages en



Fig. 249. — Fabrication du verre.

verre furent-ils compris par Auguste, avec le blé et le froment, dans la liste des produits que l'Égypte devait payer à Rome comme tribut. La fabrication des vases murrhins occupait à Thèbes plusieurs manufactures. Arrien les mentionne expressément dans son périple ; les fragments de matières vitreuses colorées abondent dans les ruines égyptiennes; des vases imitant le spath-fluor et d'autres matières minérales ornent la plupart de nos musées. Bien antérieurement à la domination romaine, les vases murrhins de Thèbes, et surtout la verrerie de Coptos, étaient expédiés par la mer Rouge et étaient recherchés souvent par les peuplades de l'Arabie et de la côte d'Afrique. »

Les Égyptiens étaient renommés pour la perfection avec laquelle ils imitaient les pierres précieuses avec du verre. On croit que le fameux Sacro Catino de Gênes, que l'on croyait être une émeraude, est de fabrication égyptienne. Ce vase célèbre, qui fit partie du butin fait par les Génois à la prise de Césarée, était, suivant la tradition, un cadeau que

la reine de Saba avait fait à Salomon. Sous la Révolution, il fut envoyé à Paris parmi les trésors enlevés par l'armée française, et on découvrit alors qu'il était fait avec du verre analogue à celui qu'on trouve dans les tombeaux égyptiens. Rendu à la ville de Gênes, sous la Restauration, il se trouve aujourd'hui dans la sacristie de l'église San-Lorenzo.

Les Phéniciens étaient aussi très-renommés pour ce genre de fabrication. Hérodote, qui a visité Tyr quelque temps après Nabuchodonosor, pour y voir le fameux temple d'Hercule, nous rapporte ce qui suit : « J'ai vu, dit-il, ce temple richement orné de nombreux monuments, parmi lesquels il y avait aussi deux colonnes, l'une d'or brut, l'autre en pierre d'émeraude. » Cette pierre d'émeraude était très-certainement du verre coloré.

Les Phéniciens revendiquaient la découverte du verre. Les verreries de Sidon avaient une célébrité immense et s'exportaient partout. En Orient, l'emploi du verre n'était pas le même que chez nous ; des rideaux ou des jalousies suffisaient pour fermer les fenêtres, et on se servait de métal pour les miroirs et pour les coupes. L'industrie du verre, néanmoins, ne se bornait pas aux flacons et autres menus objets ; on l'employait dans la décoration des appartements, où il était recherché pour sa couleur brillante.

Pline le Naturaliste nous a laissé quelques renseignements sur les verreries antiques, dont il attribue l'origine aux Phéniciens : « Il y a dans la Syrie, dit-il, une contrée nommée Phénicie, confinant à la Judée, et renfermant, entre les racines du mont Carmel, un marais qui porte le nom de Cendevia. On croit qu'il donne naissance au fleuve Bélus, qui, après un trajet de cinq mille pas, se jette dans la mer, au delà de Ptolémaïs, colonie. Le cours en est lent, l'eau malsaine à boire, mais consacrée aux cérémonies religieuses. Ce fleuve, limoneux et profond, ne montre qu'au reflux de la mer le sable qu'il charrie. Alors, en effet, ce sable, agité par les flots, se sépare des impuretés et se nettoie. On pense que dans ce contact les eaux de la mer agissent sur lui, et que sans cela il ne vaudrait rien. Le littoral sur lequel on le recueille n'a pas plus de cinq cents pas, et pendant plusieurs siècles ce fut la seule localité qui produisît le verre. On raconte que des marchands de nitre y ayant relâché, préparaient, dispersés sur le rivage, leur repas ; ne trouvant pas de pierres pour exhausser leurs marmites, ils employèrent à cet effet des pains de nitre de leur cargaison ; ce nitre, soumis à l'action du feu avec le sable répandu sur le sol, ils virent couler

des ruisseaux transparents d'une liqueur inconnue, et telle fut l'origine du verre.

« Depuis, comme l'industrie est ingénieuse et avisée, on ne se contenta pas de mêler du nitre au sable, et on imagina d'y incorporer la pierre d'aimant, dans la pensée qu'elle attire à elle le verre fondu comme le fer. De la même façon, on se mit à introduire dans la fonte divers cailloux luisants, puis des coquillages et des sables fossibles. Des auteurs disent que le verre de l'Inde se fait avec du cristal brisé et que pour cela aucun ne peut lui être comparé. Pour la fonte, on emploie du bois léger et sec, et on ajoute du cuivre de Chypre et du nitre, surtout du nitre d'Ophir. On le fond, comme le cuivre, dans des fourneaux contigus, et on obtient des masses noirâtres d'un aspect gras. Le verre fondu est tellement pénétrant, qu'avant même qu'on l'ait senti il coupe jusqu'aux os toutes les parties du corps qu'il touche. Ces masses se fondent de nouveau dans des fourneaux où on lui donne la couleur; puis tantôt on le souffle, tantôt on le façonne au tour, tantôt on le cisèle comme l'argent. Jadis Sidon était célèbre pour ses verreries; on y avait même inventé des miroirs de verre. Telle fut anciennement la fabrication de ce produit. Aujourd'hui, à l'embouchure du fleuve Vulturne, en Italie, sur la côte, dans un espace de six mille pas, entre Cumes et Liternum, on recueille un sable blanc très-tendre ; on le broie au mortier et à la meule; ensuite on y mêle trois parties de nitre, soit au poids, soit à la mesure; le mélange étant en fusion, on le fait passer dans d'autres fourneaux; là il se prend en une masse à laquelle on donne le nom d'ammonitre. Cette masse est mise en fusion, et elle donne du verre pur et des pains de verre blanc. Cet art a passé même en Gaule et en Espagne, où l'on traite le sable de la même façon. On raconte que sous le règne de Tibère on imagina une mixture qui donnait un verre malléable, et que toute la fabrique de l'artiste fut détruite pour empêcher l'avilissement du cuivre, de l'argent et de l'or. Ce bruit a été longtemps plus répandu que le fait n'est certain; mais qu'importe? Du temps de Néron on a trouvé un procédé de vitrification qui fit vendre six mille sesterces (1,260 francs) deux coupes assez petites qu'on nommait ptérotes (ailées).

« Au verre appartiennent les vases obsidiens assez semblables à la pierre qui a été découverte en Éthiopie par Obsidius. Cette pierre est très-noire, quelquefois transparente, mais d'une transparence mate, de sorte que, attachée comme miroir à la muraille, elle rend plutôt l'ombre que l'image des objets. Beaucoup en font des bijoux. J'ai vu,

en obsidienne, des statues massives du dieu Auguste, qui prisait fort cette substance demi-transparente. Lui-même a consacré comme des merveilles, dans le temple de la Concorde, quatre éléphants de pierre obsidienne. L'empereur Tibère rendit aux Héliopolitains, pour leurs cérémonies, une statue de Ménélas en pierre obsidienne, trouvée dans la succession d'un préfet d'Égypte. Cela montre qu'il faut reporter plus haut qu'on ne le fait l'usage de cette substance, confondue aujourd'hui avec le verre, à cause de sa ressemblance. D'après Xénocrate, l'obsidienne se trouve dans l'Inde, dans le Samnium, en Italie et en Espagne, sur les côtes de l'Océan. On fabrique, par le moyen de teinture, de l'obsidienne pour divers ustensiles de table, et un verre entièrement rouge, opaque, qu'on nomme *hématinon*. On fait aussi du verre blanc, du verre imitant le murrhin, imitant l'hyacinthe, le saphir, de toutes les couleurs en un mot. Nulle substance n'est plus maniable, nulle ne se prête mieux aux couleurs; mais le plus estimé est le verre incolore et transparent, parce qu'il ressemble le plus au cristal. Pour boire, il a même chassé les coupes d'argent et d'or; mais, à moins qu'on n'y verse d'abord du liquide froid, il ne résiste pas à la chaleur, et cependant des boules de verre remplies d'eau opposées aux rayons du soleil s'échauffent tellement qu'elles brûlent des étoffes. Le verre en fragments ne fait que se souder au feu; pour le fondre entièrement, il faudrait le broyer. La verrerie fait divers objets de verre coloré, par exemple les pièces d'échiquier qu'on nomme *abaculi*; ces objets offrent même quelquefois plusieurs nuances. Le verre fondu avec le soufre se durcit en pierre. »


Fig. 250. Verrerie romaine.

Quelques fragments, recueillis dans les îles de l'archipel, montrent que les Grecs ont possédé des manufactures de verre, mais c'est surtout à Rome que cette industrie a pris une grande extension. Les verriers italiens rivalisaient avec ceux de l'Égypte et de la Phénicie (fig. 250). Les fameux verres de Venise ne sont qu'une continuation de la fabrication des anciens, qui a conservé ses traditions pendant tout le moyen âge. Quelques pièces du Louvre, et surtout du musée Britannique, présentent avec les verreries vénitiennes de singulières analogies. Il y a au Louvre, dans la salle des verreries antiques, un très-beau flacon de forme lenticulaire, couvert d'un émail bleu d'outre-mer. Sur l'arête du contour s'enroule un cordon de verre bleu se recourbant en anses aux deux extrémités. Un champ circulaire d'émail blanc occupe

le centre du vase ; il y a aussi de jolis flacons en verre blanc laiteux et couvert de stries peintes en brun violâtre. On voit que l'artiste a cherché à produire les effets des veines naturelles du gypse ou de l'albâtre. A l'Exposition de 1878 on a remarqué, dans les salles de l'art ancien au Trocadéro, une magnifique coupe en verre de diverses nuances, appartenant à M. Édouard André.

La verrerie gallo-romaine a fourni quelques pièces extrêmement intéressantes. Le musée de Strasbourg en possédait un bien précieux spécimen, qui a été détruit par les Allemands dans la guerre de 1870. Ce vase (fig. 251), entouré d'une sorte de réseau ou de grillage en verre rouge et portant une inscription en verre vert, avait été trouvé en 1825 dans un cercueil en forme d'auge, tout près des glacis de Strasbourg. D'après l'inscription, ce vase avait appartenu à Maximilien Hercule, qui vivait au IIIe siècle de notre ère, et qui a longtemps séjourné dans les Gaules.

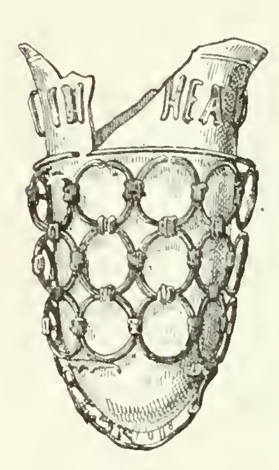


Fig. 251.
Vase de Strasbourg.

Ce qu'il y a de plus remarquable dans la verrerie romaine, ce sont les verres de différentes couches à plusieurs teintes, qui présentent assez souvent l'aspect d'un camée. Il y a généralement des figures ou des ornements se détachant sur un fond d'une couleur différente. Le *vase de Portland*, le plus bel échantillon que l'on connaisse de ce genre de fabrication, est une des pièces les plus précieuses du musée de Londres. Ce vase, trouvé au commencement du XVIIe siècle, dans un sarcophage de marbre, aux environs de Rome, a été longtemps connu sous le nom de *vase Barberini*, parce qu'il faisait partie de la galerie Barberini, à Rome. Acquis à la fin du siècle dernier par la duchesse de Portland, il appartient au musée Britannique depuis 1810. Malgré tous les soins dont ce vase précieux est entouré, un fou l'a un jour brisé d'un coup de canne, mais il fut restauré avec tant d'habileté qu'il est bien difficile aujourd'hui de distinguer le joint de ses fractures. Le vase de Portland, qui paraît avoir été fabriqué sous les Antonins, se compose de deux couches de verre superposées. Celle de dessous est d'un bleu très-foncé, et celle de dessus d'un blanc opaque, de telle sorte que les figures se détachent en blanc sur du bleu. On a longtemps cru que c'était un camée, tant la superposition des deux couches imite bien l'agate-onyx.

On a longtemps discuté la question de savoir si les anciens connaissaient les vitres, mais les doutes ont cessé au commencement de ce siècle, parce qu'on en a trouvé à Pompéi plusieurs fragments. Voici ce que dit à ce sujet l'architecte Mazois, dans son grand ouvrage sur *les Ruines de Pompéi :* « Si la question de l'emploi des vitres chez les anciens était encore douteuse, nous trouverions dans cette salle de bains un témoignage propre à la résoudre : les siècles y ont conservé un châssis vitré en bronze, qui détermine non-seulement la grandeur et l'épaisseur des vitres employées, mais encore la manière de les ajuster. Ces vitres étaient posées dans une rainure et retenues de distance en distance par des boutons tournants qui se rabattaient sur les vitres pour les fixer; leur largeur est de vingt pouces ($0^{m},54$ environ) sur vingt-huit pouces ($0^{m},72$) de haut, et leur épaisseur de plus de deux lignes (5 à 6 millimètres). »

Aucun auteur ancien ne parle des vitres, en sorte qu'il est difficile de connaître exactement les procédés employés pour leur fabrication. « Il est vraisemblable, dit M. Bontemps, dans son *Guide du verrier,* qu'on versait dans l'intérieur d'un cadre métallique, de la grandeur de la vitre que l'on voulait obtenir, le verre que l'on avait extrait du creuset avec une cuiller. »

Les fragments de verre, provenant de vitres romaines, qui ont été découverts à Pompéi, sont d'une teinte verdâtre. L'analyse chimique a constaté quelques différences de proportions dans la matière avec celle qui compose les vitres modernes :

VERRE DE VITRE DE POMPÉI	
Silice	69 43
Chaux	7 24
Soude	18 24
Alumine	3 55
Oxyde de fer	1 15
Oxyde de manganèse	0 39
(Traces de cuivre.)	
	100 »

VERRE DE VITRE MODERNE	
Silice	69 6
Chaux	13 4
Soude	15 2
Alumine	1 8
	100 »

Il n'est resté aucune trace des vases murrhins qui passionnaient tant les Romains, en sorte qu'il est impossible de savoir si, comme le prétendent quelques écrivains modernes, ces vases étaient en verre ou s'ils étaient en pierre, comme l'ont cru les anciens.

« Les pierres murrhines, dit Pline, viennent de l'Orient. Elles s'y trouvent en plusieurs endroits peu célèbres, surtout du royaume des Parthes ; cependant les plus belles se tirent de la Carmanie. On croit que c'est une humeur qui s'épaissit sous terre par la chaleur. Nulle part elles n'excèdent en grandeur de petites tablettes. Leur éclat est faible ; elles sont plutôt luisantes qu'éclatantes. Mais ce qui en fait le prix, c'est un mélange de taches purpurines et blanches et d'une troisième couleur qui est une nuance des deux autres, la pourpre tirant sur le feu ou la blanche prenant une teinte de rouge. Plusieurs recherchent surtout les bords chatoyants et certains reflets pareils à ceux de l'arc-en-ciel. D'autres préfèrent des points opaques. Il ne faut rien de transparent ou de pâle. On regarde comme des défauts les grains ou les inégalités, non en saillie, mais en creux, telles qu'elles se trouvent fréquemment dans le corps de la pierre. L'odeur aussi est un mérite. »

Ce fut Pompée qui introduisit ces vases à Rome avec les trésors du roi Mithridate. On ignore quelle était la pierre avec laquelle ces vases étaient composés ; quelques écrivains ont pensé qu'au lieu d'être faits avec une pierre naturelle, ces vases étaient un produit artificiel extrêmement brillant, mais incapable de résister à l'action destructive du temps. Il est remarquable en effet qu'on n'en ait retrouvé aucun. « Si les vases murrhins avaient été faits avec une substance durable, dit M. J. Marryat, on en aurait découvert quelques fragments ; mais s'ils n'étaient qu'en verre coloré par la pourpre de Cassius et l'hydrochlorate d'argent, les sels employés auront suffi pour détruire les vases, surtout s'ils étaient de fabrication égyptienne. Effectivement les teintes brillantes de l'opale s'obtiennent avec ces oxydes, à un degré peu élevé de chaleur, d'où il suit qu'après quelque temps le mélange se liquéfie sous l'action de l'air atmosphérique, et le verre se trouve détruit. Des bagues et des bracelets trouvés sur des momies égyptiennes, ayant été exposés à l'air, au musée de Sèvres, sont ainsi tombés en déliquescence. Les substances qui demandent un haut degré de chaleur pour entrer en fusion peuvent seules résister à l'action dissolvante du temps et de l'atmosphère. On ne peut donc expliquer la complète destruction des vases murrhins irisés et de leurs fragments, que par leur origine égyptienne et leur formation vitreuse de composition alcaline.

IV

LES MÉTAUX

L'or. — L'argent. — Le bronze. — Le fer. — Les forges.

L'or. — L'or est peut-être de tous les métaux celui qui a été employé le premier par l'industrie humaine. Son éclat et son inaltérabilité en ont fait dans tous les temps un objet recherché, et la facilité avec laquelle on le découvre ou on l'extrait dans les contrées où on le rencontre a dû donner de très-bonne heure le désir de le travailler et de le façonner pour divers usages. Ce qui est certain, c'est qu'on a trouvé la trace du travail de l'or dans les plus anciens monuments qui aient été fouillés. En Égypte, on en constate l'existence dès les plus



Fig. 252.



Fig. 253.

Vases d'or représentés dans les tombeaux égyptiens.

anciennes dynasties, tantôt sous la forme de bijoux, tantôt sous celle de vases ou d'objets d'orfévrerie. Les anciens Égyptiens ne faisaient pas usage de la monnaie, et leurs richesses, en dehors de l'agriculture, consistaient en lingots d'or ou en vases travaillés avec le même métal.

Les peintures des hypogées montrent une incroyable quantité de vases d'or de formes très-diverses (fig. 252 et 253) et ces vases paraissent n'être que la représentation de ceux qui constituaient le trésor du défunt. Outre ces représentations figurées, les objets en or découverts dans les tombeaux témoignent d'une industrie absolument maî-

tresse de ses procédés techniques, et quelques-uns des ouvrages qui remontent au XVIIe siècle avant notre ère peuvent être classés parmi les chefs-d'œuvre d'orfèvrerie et de bijouterie. Cette époque, qui dans l'histoire de l'ancienne Égypte a été une sorte de Renaissance, est



Fig. 254. — Fragment de collier avec une tête humaine.

celle où le roi Amosis chassa les pasteurs et rétablit la dynastie nationale. On sait de quelles dévastations avait été accompagnée l'invasion



Fig. 255. — Fragment de collier avec sphinx.

des pasteurs. « La rapidité, dit M. Mariette, avec laquelle l'Égypte a cicatrisé ses plaies est surtout apparente dans les admirables bijoux qu'Amosis fit exécuter pour orner la momie de sa mère, la reine Aah-Hotep. Au nombre de ses richesses, le musée de Boulaq (au Caire) ne possède pas de monuments qui témoignent d'une industrie plus avancée, et à voir la longue chaîne d'or, le pectoral découpé à jour, le diadème et ses deux sphinx d'or, le poignard rehaussé en or damasquiné, on a peine à croire qu'au moment où ces précieux bijoux sortaient de l'ate-

lier des bijoutiers de Thèbes, l'Égypte était à peine débarrassée d'une longue et douloureuse invasion. »

Les bijoux dont parle ici M. Mariette ont figuré à l'Exposition de 1867, à Paris.



Fig. 256. — Fragment de collier égyptien avec tête de vache.

Nous avons déjà montré, en parlant de la parure des dames (tome II, pages 331 et suivantes) plusieurs modèles de bijoux égyptiens. Nous



Fig. 257. — Fragment de collier.

nous sommes principalement occupé de leur usage; il faut maintenant dire quelques mots de leur décoration et des procédés de leur fabrication. L'ornementation des colliers, d'un caractère généralement très-délicat et parfois d'une rare élégance, a souvent comme point central un emblème religieux. Après le scarabée et le vautour, dont nous avons vu déjà de remarquables exemples (tome II, fig. 452 et 453) les emblèmes les plus usités comme pendants de colliers sont la tête humaine (fig. 254), qui personnifie toujours un personnage divin ou royal, le sphinx (fig. 255), attribut ordinaire des Pharaons, ou la tête de

vache (fig. 256), symbole de la déesse Athor, et plus tard de la déesse Isis. Toutefois, ce serait une erreur de croire que la bijouterie égyptienne était toujours emblématique. Quelquefois le motif central du collier est une tête de monstre, qui paraît n'avoir qu'une signification

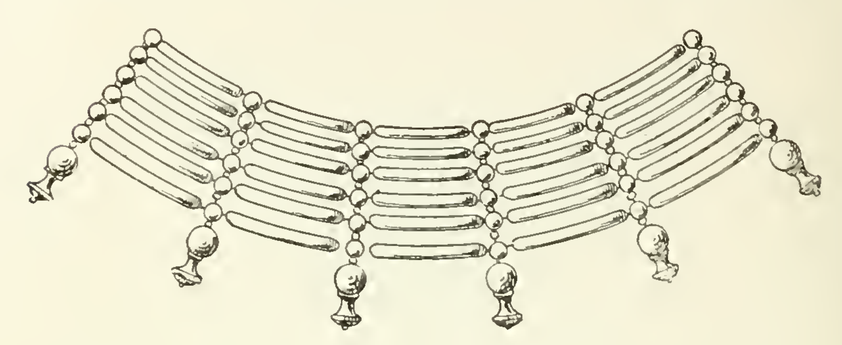


Fig. 258. — Fragment de collier formé de cylindres.

ornementale et qui joue ici le rôle modeste d'un masque décoratif (fig. 257). Plus souvent encore le collier se compose d'une série de

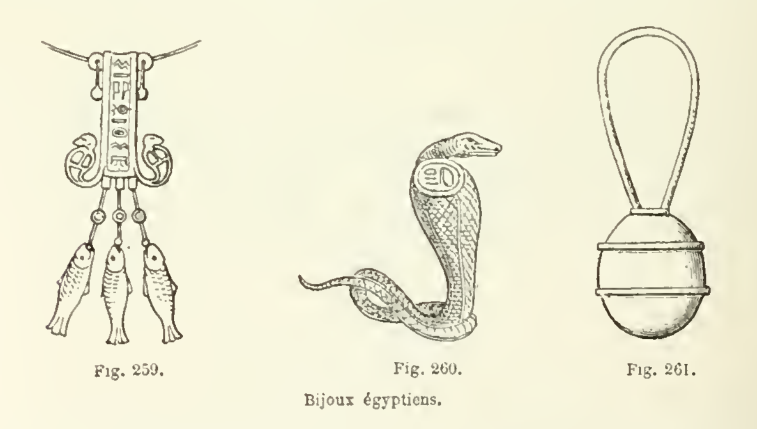


Fig. 259. Fig. 260. Fig. 261.

Bijoux égyptiens.

cylindres ou de perles disposées symétriquement et est complètement dépourvu d'appendice central (fig. 258).

La figure 260 montre l'uréus, ou vipère sacrée, que l'on voit au front des divinités ou des Pharaons, mais les figures 259, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, représentent des bijoux qui n'ont aucun caractère emblématique et doivent être considérés comme de simples objets de parure.

L'or se tirait de la haute Égypte et surtout de l'Éthiopie, où il était très-abondant. La manière dont on le travaillait est représentée sur les peintures des tombeaux de Beni-Hassan.

La figure 269 montre deux ouvriers en train de confectionner une

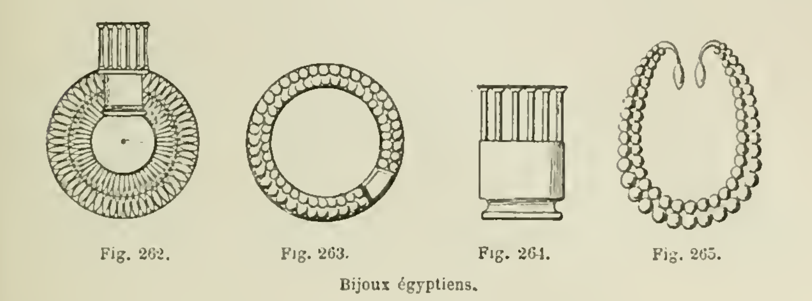


Fig. 262. Fig. 263. Fig. 264. Fig. 265.

Bijoux égyptiens.

pièce d'orfévrerie, et un autre qui attise le feu avec un long tube pour faire fondre le métal. Sur la figure 270 on voit un ouvrier qui pèse l'or

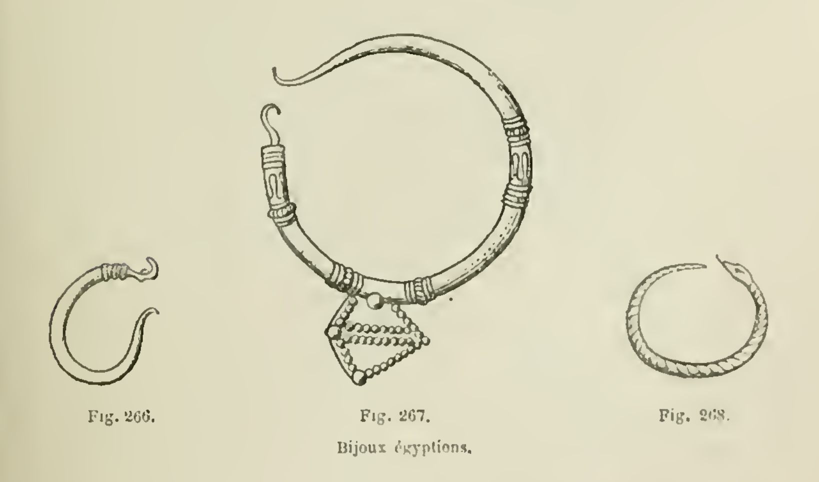


Fig. 266. Fig. 267. Fig. 268.

Bijoux égyptiens.

et un scribe qui inscrit le poids indiqué par la balance. Ensuite on lave l'or (fig. 271) et on lui fait subir diverses préparations (fig. 272). Des représentations du même genre se voient également sur des tombeaux de Thèbes.

Les documents écrits font un peu défaut pour ce qui concerne l'Égypte, mais on peut y suppléer avec la Bible. D'après les descriptions très-précises qu'elle nous donne, nous voyons que les objets fabri-

qués dans le désert par les Hébreux devaient ressembler à s'y méprendre à ceux qui sont représentés sur les monuments égyptiens de la XVIIIe



Fig. 269. — Un atelier d'orfèvres. (Peinture de Beni-Hassan.)

dynastie, époque à laquelle on rattache ordinairement le départ des Israélites. L'arche sainte dont parle l'Écriture paraît avoir reproduit identique-

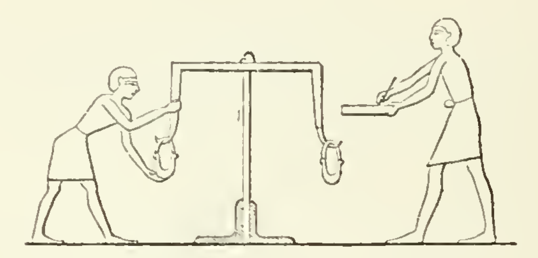


Fig. 270. — Ouvriers pesant l'or. (Peinture de Beni-Hassan.)

ment celle qui figure sur les barques sacrées d'Isis et d'Ammon, et si la barque a disparu, c'est qu'elle était l'emblème du Nil, dont la fécon-

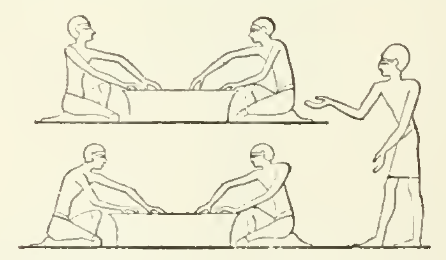


Fig. 271. — Ouvriers lavant l'or. (Peinture de Beni-Hassan.)

dité aurait inspiré du regret aux Hébreux pendant la rude traversée du désert. Si nous ajoutons à cela que le veau d'or, auquel les Hébreux rapportaient si volontiers leurs hommages dès que Moïse avait le dos tourné, rappelle singulièrement le culte d'Apis, on verra que les Hé-

breux, durant cette période, n'ont fait qu'appliquer ce qu'ils avaient appris des Égyptiens pendant leur captivité.

Le procédé indiqué par la Bible est celui du repoussé : « Tu feras deux chérubins d'or; tu les feras d'ouvrages faits *au marteau* aux deux bouts du propitiatoire. — Tu feras aussi un chandelier d'or pur; le

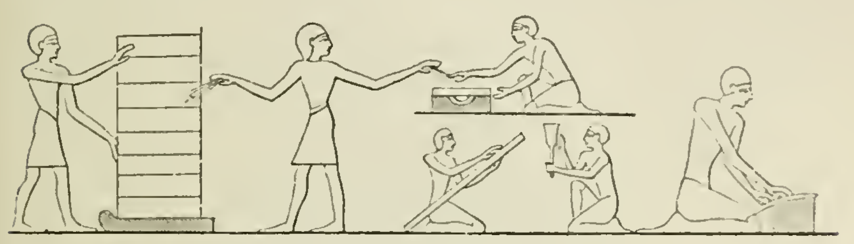


Fig. 272. — Préparation du métal pour l'orfèvrerie.

chandelier sera façonné *au marteau;* sa tige et ses branches, ses plats, ses pommeaux et ses fleurs en sortiront... » Du reste, si l'on excepte le moment qui suit immédiatement la sortie d'Égypte les Hébreux ne paraissent pas avoir cultivé beaucoup les arts du métal. Les objets sacrés qui décoraient le temple de Salomon étaient dus à des mains étrangères. Les Juifs ne paraissent pas davantage s'être livrés à la bijouterie profane, car lorsque les prophètes reprochent aux femmes d'Israël leur penchant effréné pour les parures, ils ne manquent pas d'ajouter que les bracelets et les colliers qu'elles portent sont des ouvrages de Tyr et de Sidon.



Fig. 273.
Figurine en or trouvée à Adloun.
(Travail phénicien.)

Les Phéniciens passaient pour très-habiles dans le travail des métaux. Ils exploitaient des mines d'or dans plusieurs endroits et les vestiges de leurs énormes travaux dans l'île de Thasos excitaient encore longtemps après l'étonnement et l'admiration d'Hérodote. Néanmoins les objets en or de fabrication phénicienne sont assez rares dans nos collections. M. Renan en a rapporté quelques-uns de son voyage en Phénicie, entre autres une petite tête extrêmement barbare que reproduit la figure 273. Le sentiment de la forme humaine paraît avoir manqué com-

plétement à ce peuple, qui apportait dans le travail des métaux une grande habileté technique, mais qui semble n'avoir eu aucune disposition native pour les beaux-arts. On a retrouvé sur l'emplacement de l'ancienne Sidon quelques colliers et des amulettes en or. Un collier de fabrication phénicienne trouvé dans l'île de Rhodes est particulièrement curieux par le style de sa décoration (fig. 274). Il est formé de petites plaques d'or représentant alternativement une Diane Persique et un centaure sous la forme archaïque. On désigne généralement sous le nom de Diane Persique une figure ailée tenant un animal fabuleux dans chacune de ses mains; c'est un type origi-

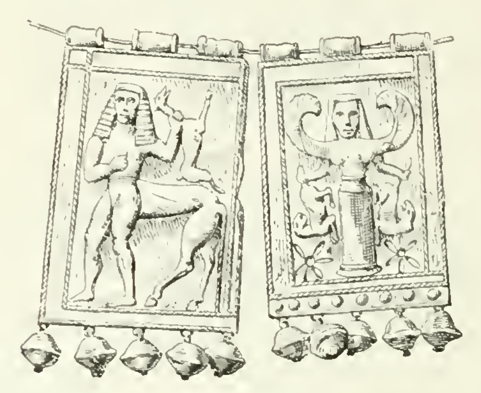


Fig. 274. — Fragment de collier en plaques estampées.

naire de l'ancienne Asie et qui se retrouve assez fréquemment sur les monuments étrusques. Quant au centaure, il présente la plus ancienne forme de cette création mythologique, celle d'un homme au dos duquel s'adapte la croupe d'un cheval, mais qui garde par devant ses jambes humaines. Ce type grossier se trouve également sur les vases grecs de l'époque archaïque, mais la coiffure égyptienne donne à celui-ci une physionomie tout à fait spéciale. Nous avons reproduit déjà (tome II, fig. 289 et 290) deux bijoux en or de fabrication phénicienne qui font également partie de la collection du Louvre.

Les Phéniciens paraissent avoir exploité dès une haute antiquité les mines de la Colchide, contrée qui avait la réputation de recéler beaucoup d'or. « Un fait qu'on donne pour certain, dit Strabon, c'est que les torrents de la Colchide roulent des paillettes d'or que les barbares recueillent à l'aide de vans percés de trous et de toisons à longue laine, circonstance qui aurait suggéré, dit-on, le mythe de la toison

d'or. » L'importance qu'a dans les récits de l'âge héroïque l'expédition des Argonautes, destinée à ravir une toison d'or gardée par un monstre dans une contrée lointaine, montre quelle était à cette époque la rareté de l'or en Grèce. Mais toutes les traditions s'accordent à montrer l'Asie comme possédant ce métal en quantités énormes. Nous n'en voulons comme preuve que la légende des Arimaspes et celle des griffons gardiens de prodigieux trésors. « Au nord de l'Europe, dit Hérodote, l'or abonde ; comment l'obtient-on ? Je ne puis en parler avec certitude ; on dit, toutefois, que des hommes n'ayant qu'un œil, et dont le nom est Arimaspes, le ravissent à des griffons. Je ne crois pas que des hommes, constitués d'ailleurs comme les autres, naissent avec un seul œil. Quoi qu'il en soit, les contrées extrêmes qui embrassent et enserrent le reste de la terre contiennent et possèdent ce qui nous paraît être le plus beau et le plus rare. » Hérodote se montre plus crédule pour les fourmis chercheuses d'or qui, d'après les récits qu'on lui a faits sur l'Inde, étaient grosses comme des renards et recherchaient les paillettes d'or éparses dans les sables du désert. Elles en faisaient de petits tas qu'elles défendaient contre l'avidité des Indiens, mais ceux-ci s'en emparaient pendant le moment où les fourmis s'étaient retirées dans leurs trous pour éviter la chaleur du jour. Les fables sur le roi Midas, changeant tout ce qu'il touche en or, celles qui concernent le Pactole et les récits relatifs aux trésors de Crésus prouvent les richesses métalliques de l'Asie Mineure.

Le musée du Louvre possède quelques objets en or provenant des fouilles faites en Assyrie. La rareté extrême des bijoux de l'Assyrie et de la Perse provient des dévastations successives qui ont passé sur ces contrées, mais les inscriptions ne laissent aucun doute sur l'opulence prodigieuse dont les auteurs anciens ont tant parlé. Celle qui est connue sous le nom de *Fastes de Sargon* nous apprend, par exemple, que ce prince a réjoui le cœur des dieux par ses magnifiques présents consistant en vases de métal précieux et en bijoux. Il prodiguait à ses lieutenants des cadeaux qui étaient toujours de riches pièces d'orfèvrerie. Au reste, la prodigalité était une vertu facile à ces rois guerriers, dont la richesse consistait en un butin qui se renouvelait sans cesse. Et dans la description de ce butin nous voyons toujours un trône en or, des tiares, des sceptres, des parasols, où les pierreries de tous genres sont associées aux métaux précieux. Assourbanipal, dans une inscription contenant le récit d'une de ses victoires, rapporte qu'il a pris comme butin une quantité de chevaux et de mules, dont les harnais étaient d'or et d'argent.

Le luxe inouï des rois de Perse et de leurs satrapes est attesté par trop d'historiens contemporains pour qu'on puisse le mettre en doute, mais nous manquons de renseignements pour déterminer le style et le caractère particulier des grands ouvrages d'orfévrerie dont il est si souvent question dans les auteurs. Hérodote, parlant du camp des Perses, pris par Pausanias après la bataille de Platée, dit qu'on y trouva une quantité énorme de cratères, de coupes et de vases de toutes grandeurs en or et en argent. Alexandre ne put retenir un cri d'admiration lorsqu'il pénétra dans le camp de Darius, après la bataille d'Arbèles. Les descriptions des palais de Suse, de Persépolis, d'Ecbatane, dépassent en splendeurs celles qu'on voit dans *les Mille et une Nuits*. Malheureusement les fouilles qu'on voudrait tenter dans ces contrées inhospitalières présentent de telles difficultés que nous ne trouvons dans nos musées aucune pièce à l'appui de ces récits.

« Il est reconnu, dit Clarac dans son *Musée de sculpture,* que les anciens ont fait grand usage de l'or dans leurs statues, et il nous reste à entrer dans quelques détails sur les modes d'opération auxquels ils ont pu avoir recours pour exécuter avec ce métal des statues de toutes dimensions, et souvent même dans des proportions colossales. Le procédé de la fonte massive dans des moules est trop dispendieux et demande une trop grande quantité de métal pour que l'on puisse admettre qu'il ait été fréquemment pratiqué dans la confection des statues d'or. Cette méthode ne dut avoir lieu qu'à des époques très-reculées, lorsque l'art était encore dans son enfance, ou quand il se présentait des circonstances où l'on se croyait obligé, par quelques motifs religieux ou de reconnaissance envers les dieux ou envers les rois, de leur offrir des statues d'une valeur considérable, où le prix de la matière devait être en proportion des bienfaits que l'on avait reçus ou que l'on espérait recevoir. »

Les peuples de l'Orient, qui avaient de l'or en abondance, ont souvent représenté l'image des divinités avec du métal massif, mais dans les ouvrages des Grecs et des Romains, l'or n'apparaît en général que comme un placage. C'est du reste ce qui ressort clairement d'un passage du *Jupiter tragique* de Lucien, dans lequel Mercure, chargé de convoquer tous les dieux pour s'opposer en commun aux progrès de la philosophie, est embarrassé par les questions de préséance. « Il n'est pas facile, dit-il à Jupiter, de savoir si un dieu d'or, qui pèse plusieurs talents, mais qui n'a aucune valeur de main-d'œuvre et qui n'est enfin qu'un dieu du commun, sans nulle proportion, doit s'asseoir devant les

dieux d'airain de Myron et Polyclète, ou ceux de marbre de Phidias et d'Alcamène; faut-il préférer l'art à la matière?

« *Jupiter.* — Cela vaudrait mieux, mais l'or est cependant préférable.

« *Mercure.* — J'entends; tu veux que je les place selon leur richesse et non pas selon leur supériorité et leur mérite... Mais il me semble, Jupiter, que les barbares vont occuper seuls les bancs de devant, car les Grecs que tu vois ici, beaux, agréables, bien faits, sont tous de marbre ou d'airain; les plus magnifiques sont d'ivoire, relevés d'un peu d'or, qui leur donne de l'éclat et de la couleur; mais à l'intérieur ils sont de bois et recèlent de nombreux troupeaux de rats qui y ont établi leur république. Au contraire, cette Bendis, cet Anubis, qui ont à leur côté Attis, Mithrès et Men, sont d'or massif et d'un prix vraiment considérable... »

On donne le nom de *toreutique* à un genre de travail qui consiste à réunir dans un même ouvrage des matières précieuses de diverses natures, telles que l'or et l'ivoire. « Si la toreutique produisait des statues, des colosses, dit Clarac dans son *Musée de sculpture*, ce n'était pas par les mêmes moyens que la statuaire, et même leurs résultats, sous plusieurs rapports, étaient différents. L'essence de la toreutique était de procéder par assemblages, par compartiments, d'opérer par la division du travail. Réunissant des matières diverses, elle en formait par parties souvent très-multipliées un ensemble que la statuaire imita et reproduisit, en n'employant qu'un métal qu'elle fondait ou d'un jet, ou en un petit nombre de pièces. Si la toreutique avait recours à la fonte, ce n'était que pour préparer son travail, dont elle exécutait la plus grande partie au ciselet. C'était là son principal instrument; soit qu'elle décorât d'ornements en relief des vases d'or et d'argent, et tous les meubles que le luxe des temples, des maisons et de la table avait inventés dans sa magnificence, soit que réunissant le bois, l'ivoire, l'or, l'argent et les autres métaux, elle en formât les plus belles statues. La toreutique dut sa naissance à la sculpture en bois, et la nature de ses procédés, de ses assemblages, rappelait son origine. S'élevant avec le luxe des particuliers et l'opulence des temples, elle remplaça par des statues de matières précieuses les divinités de bois et les étoffes variables dont jadis on les couvrait avant qu'elle eût déployé toute la richesse de ses ressources. Longtemps avant que l'art de la fonte eût inventé les moules à noyau, la toreutique, par les procédés plus simples du *sphyrélaton*, à l'aide du marteau et du ciselet, avait déjà produit dans tous les genres

des ouvrages considérables, et que la nature de son travail par parties détachées rendait d'une exécution plus facile que dans toute autre manière de sculpter; aussi n'est-il pas étonnant qu'elle ait précédé la statuaire en bronze à moules à noyau et la sculpture en marbre, et qu'elle se soit maintenue en honneur lorsque ces arts furent parvenus à un haut degré de splendeur qui n'effaça jamais l'éclat dont brilla la toreutique. »

Il ne nous est rien resté de la toreutique des anciens. Parmi les ouvrages de style primitif qui avaient de la célébrité dans ce genre, Pausanias cite deux statues qui se trouvaient à Sicyone. L'une est une Vénus de Canachos, sculpteur, qui vivait au VIe siècle avant notre ère. L'autre, qui est de Calamis, statuaire d'une date un peu postérieure, représentait un Esculape imberbe. Dans la période suivante, les plus célèbres statuaires de la Grèce ont fait des ouvrages en or et en ivoire. La fameuse Junon de Polyclète, à Argos, la Minerve de Phidias, qui était dans le Parthénon, et le Jupiter Olympien, du même artiste, que l'on considérait comme le chef-d'œuvre de la sculpture grecque, étaient faits avec les mêmes matières. Ces statues étaient de grandeur colossale. Il ne semble pas qu'on ait continué à faire de la toreutique sous la période macédonienne et romaine, ce qui tient peut-être aux frais énormes que coûtait l'entretien de statues de ce genre, qui étaient exposées à de promptes dégradations.

L'or a été employé de tout temps pour les objets d'orfévrerie et de parure.

Les fouilles exécutées par M. Schliemann dans l'ancienne Troade ont amené des résultats extrêmement curieux pour l'archéologie, et les objets qu'il a découverts remontent à la plus haute antiquité, mais il n'est pas démontré qu'ils appartiennent réellement à la ville de Priam, dont l'emplacement même est le sujet de nombreuses contestations. En revanche, les dernières découvertes de ce savant dans les tombeaux de Mycènes ont un caractère d'authenticité qui les rend infiniment précieuses. S'il met parfois un peu de complaisance pour certaines attributions historiques, qui conviennent plus particulièrement au but de ses recherches, l'emplacement du moins est en dehors de toute contestation, et la date qu'il assigne aux objets qu'il a trouvés a du moins pour elle de très-grandes probabilités.

Nous avons déjà reproduit (tome I, fig. 385 et 386) des masques d'or trouvés dans le caveau que M. Schliemann considère comme le tombeau d'Agamemnon. L'ensemble de sa découverte constitue incontestable-

ment le document le plus complet que nous connaissions sur l'orfévrerie des temps héroïques.

L'ornementation en spirale paraît avoir été très-usitée dans l'époque héroïque, et les fouilles exécutées à Mycènes par M. Schliemann ont

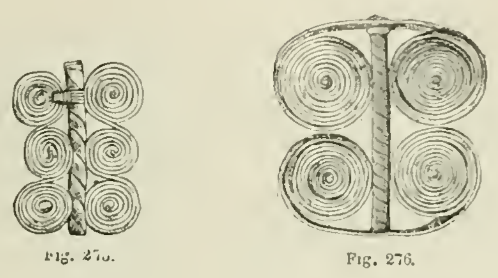


Fig. 275. Fig. 276.

Ornements grecs en spirales.

mis au jour un grand nombre de fragments qui présentent ce caractère. Les figures 275 et 276, qui montrent des spirales adaptées à un tube, paraissent avoir appartenu à des colliers dont il n'est resté que ces fragments.

De curieux boutons d'os recouverts de plaques d'or ont été découverts à Mycènes. La figure 277 peut donner une idée de l'ornementation qui les décore et qui consiste en un losange bordé de cercles ; tout ce travail est au repoussé.

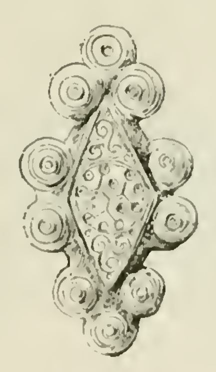


Fig. 277. — Bouton.

M. Schliemann a trouvé dans les tombeaux de Mycènes des petits ornements d'or en forme de croix. La figure 279 montre une de ces

croix ; elle est formée de quatre larges feuilles ornementées, entre lesquelles sont d'autres petites feuilles longues et pointues. Un autre ornement en forme d'étoile est représenté sur la figure 278. Cette

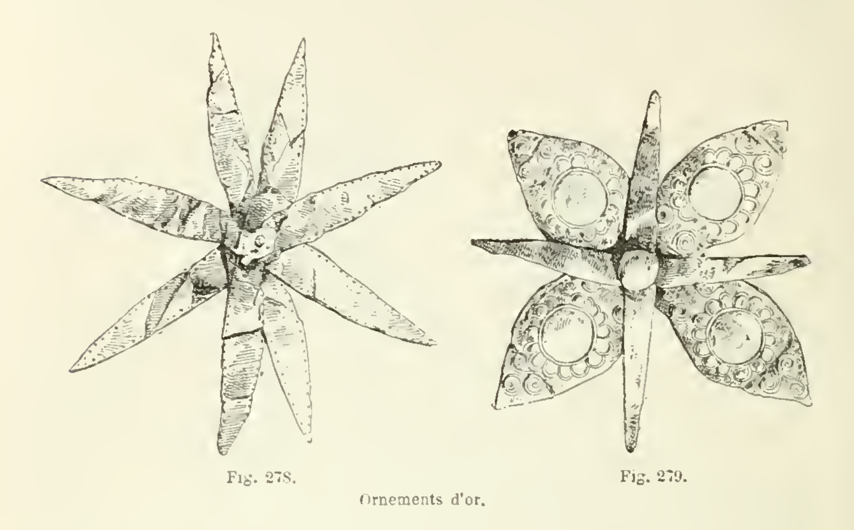


Fig. 278. Fig. 279.
Ornements d'or.

étoile était probablement destinée à recevoir au centre un ornement à larges feuilles, comme celui de la figure précédente ; ces deux objets

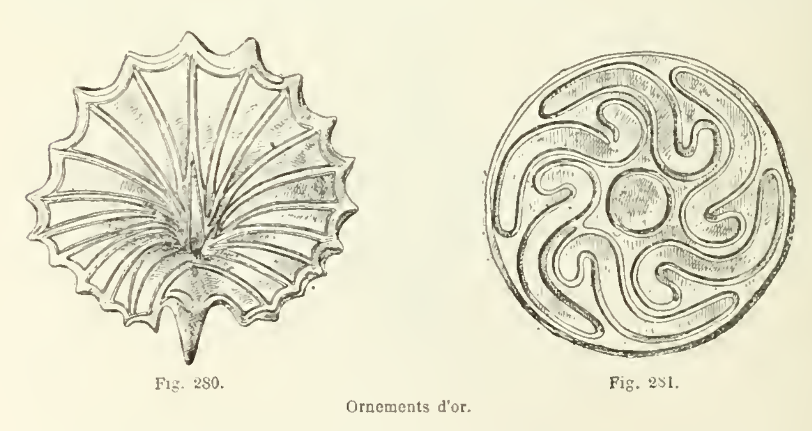


Fig. 280. Fig. 281.
Ornements d'or.

réunis ensemble devaient former l'image d'une fleur double. C'est également du règne végétal qu'est tiré l'ornement représenté sur la figure 280, mais il est difficile de savoir si la figure 281 est l'imitation d'un objet naturel.

D'autres plaques d'or découvertes dans les mêmes tombeaux montrent sur leur surface ronde de curieuses décorations exécutées au repoussé. Dans la figure 282 on reconnaît une seiche dont les huit bras ont été transformés en spirale, et dans la figure 283 on trouve un pa-



Fig. 282.
Seiche sur une plaque d'or.



Fig. 283.
Papillon sur une plaque d'or.

pillon, animal qui revient assez fréquemment dans l'ornementation de cette époque. La figure 284 montre un autre papillon en or dans lequel l'imitation est encore plus directe.



Fig. 284. — Papillon en or.

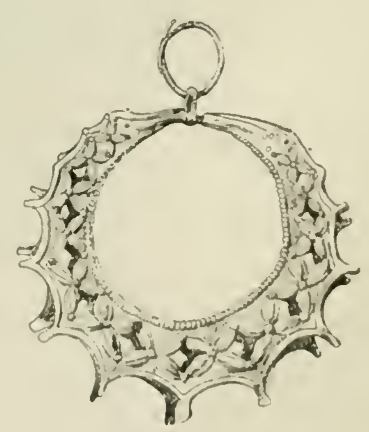


Fig. 285. — Ornement en or.

On serait tenté de voir un pendant d'oreille dans l'objet en or représenté sur la figure 285. Toutefois M. Schliemann dit qu'il est trop gros et trop lourd pour avoir pu servir à cet usage; il y voit une parure pour la poitrine. Il se compose, dit-il, de deux pièces au repoussé, sou-

dées ensemble, de sorte que l'objet présente la même ornementation sur ses deux faces.

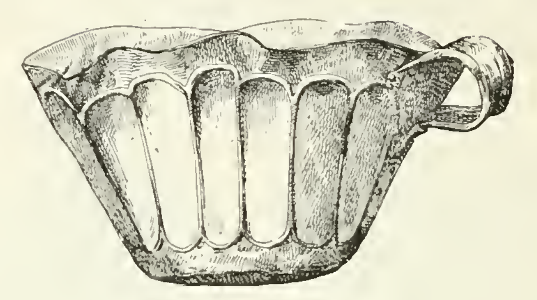


Fig. 286. — Coupe d'or de travail grec.

La figure 286 est une coupe pourvue d'une anse et dont la forme rappelle celle de nos gobelets. La coupe représentée sur la figure 287 est également pourvue d'un anse, mais elle porte sur un pied et est décorée de rosaces.



Fig. 287. — Coupe d'or de travail grec.

M. Schliemann a offert généreusement à la Grèce les trésors qu'il avait découverts à Mycènes. C'est ce qui résulte de la lettre suivante qu'il publie à la fin de son livre.

« *A Sa Majesté le roi Georges des Hellènes, Athènes.*

« Avec une extrême joie j'annonce à Votre Majesté que j'ai découvert les tombeaux que la tradition, dont Pausanias se fait l'écho, désignait comme les sépulcres d'Agamemnon, de Cassandre, d'Eurymédon

et de leurs camarades, tous tués, pendant le repas, par Clytemnestre et son amant Égisthe. Ils étaient entourés d'un double cercle parallèle de plaques, qui ne peut avoir été érigé qu'en l'honneur desdits grands personnages. J'ai trouvé dans les sépulcres des trésors immenses en fait d'objets archaïques en or pur. Ces trésors suffisent à eux seuls à remplir un grand musée, qui sera le plus merveilleux du monde, et qui pendant les siècles à venir attirera en Grèce des milliers d'étrangers de tous les pays. Comme je travaille par pur amour de la science, je n'ai naturellement aucune prétention à ces trésors, que je donne, avec un vif enthousiasme, intacts à la Grèce. Que Dieu veuille que ces trésors deviennent la pierre angulaire d'une immense richesse nationale.

« Henri Schliemann.

« Mycènes, 28 novembre 1876. »

Aucune des pièces découvertes dans les tombeaux de Mycènes ne nous autorise à penser que le fameux bouclier d'Achille, décrit dans l'*Iliade*, soit autre chose qu'une œuvre de pure imagination. D'après les indications du poëte, on aurait vu sur ce bouclier la représentation des astres, celle de la terre et de la mer, les luttes sanglantes de la guerre, les travaux des champs, l'image des villes et celle des campagnes, avec les peuples qui les habitent, les troupeaux au pâturage, etc. Une pareille complication de sujets, difficile dans tous les temps, à cause de la confusion qu'elle aurait présentée, est inadmissible sous le rapport technique, à l'époque où ont été exécutées les pièces d'orfévrerie découvertes à Mycènes. Mais si la description d'Homère ne nous semble pas pratique sous le rapport de la disposition de l'ensemble et de l'agencement multiple des scènes à représenter, elle ne nous fournit pas moins un document très-curieux pour la partie technique du travail des métaux. Nous y voyons l'emploi simultané de l'or, de l'argent, du cuivre, du fer et de l'étain, et la connaissance des procédés de la soudure, de la gravure et de la ciselure. On y voit même qu'à cette époque on savait, au moyen de certains alliages, modifier la couleur apparente des métaux. De même, dans la description du bouclier d'Hercule, par Hésiode, on trouve une cuirasse en or de diverses teintes, des jambières en cuivre jaune, etc. Si le poëte a donné libre cours à son imagination lorsqu'il décrit les scènes représentées, il doit certainement être cru sur parole, lorsqu'il parle de certains effets métallur-

giques, qu'il n'a pu inventer, et qui indiquent une industrie déjà maîtresse de ses procédés.

En effet, les échantillons de la bijouterie grecque et romaine qui sont parvenus jusqu'à nous montrent souvent une grande perfection, quoique quelques-uns trahissent une influence orientale incontestable. Nous citerons comme exemple l'épingle représentée sur la figure 288 et dont la figure 289 reproduit un détail sur une plus grande échelle. Ces animaux disposés par zones, dont la céramique nous offre également de nombreux exemples, appartiennent à un mode de décoration emprunté à l'Assyrie et à la Perse. Nous avons déjà montré dans un miroir étrusque (tome I, fig. 361) un encadrement analogue, et les représentations de ce genre sont extrêmement communes dans la fabrication étrusque.

Néanmoins la bijouterie étrusque, tout en gardant les procédés techniques des Orientaux, a su se créer un style propre, et ses produits font aujourd'hui l'admiration de tous les hommes spéciaux. « Nous voyons, dit le célèbre bijoutier italien Castellani, sortir aujourd'hui des nécropoles oubliées de l'Étrurie et de la Grèce, l'or travaillé avec une perfection que tous les raffinements de notre civilisation non-seulement ne peuvent imiter, mais dont ils ne sauraient même expliquer théoriquement la méthode. Il semble que les Grecs et les Étrusques aient reçu pour ainsi dire dans son entier et à son plus haut degré de perfection l'ensemble des connaissances pratiques, à l'aide desquelles les plus anciens peuples de l'Orient travaillaient les métaux précieux. » Ce serait cependant une erreur de croire que l'Étrurie et la Grèce ont toujours été tributaires de l'Asie. Si elles lui ont emprunté les procédés

Fig. 288. Épingle.



Fig. 289. — Tête d'épingle.

techniques, elles s'en sont servies pour exprimer dans un style très-différent des idées qui appartiennent bien réellement au génie propre des races occidentales.

Le musée du Louvre est particulièrement riche en bijoux étrusques. Dans la belle série de colliers qui composent notre collection, nous



Fig. 290. — Fragment de collier étrusque en or.

appellerons plus particulièrement l'attention sur le collier d'or étrusque, auquel est suspendue une petite tête portant des cornes et des oreilles de taureau et dans laquelle on a cru reconnaître un Bacchus Hébon ou une représentation de fleuve (fig. 290). Cette tête est de style archaïque, mais d'un archaïsme volontaire et savant, qui n'indique au-



Fig. 291. — Fragment de collier.

cunement un art dans l'enfance, mais au contraire un art sûr de lui-même et imitant l'époque primitive avec une incroyable habileté. La face est couverte de granules d'or excessivement fins et réguliers, et les cheveux sont imités avec des fils d'or tournés en spirale et terminés au centre par un petit grain. La tête est coiffée d'un diadème et suspendue par une bélière de fils d'or tressés et terminés par des agrafes. Ce bijou, d'un travail exquis et d'une conservation parfaite, est considéré comme un des plus précieux de la collection.

Les fragments de colliers représentés sur les figures 291 et 292, ainsi que la chaînette de la figure 293, appartiennent également à la bijouterie étrusque. Du reste, nous avons déjà donné de nombreux échantillons de cette bijouterie dans le chapitre sur la parure des femmes (tome II, pages 331 et suiv.). Nous n'avons pas non plus à revenir sur ce que nous avons dit dans le même chapitre sur les bijoux romains. Mais une pièce qu'on ne peut passer sous silence, c'est la célèbre coupe, placée dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale et connue sous le nom de *Patère de Rennes*. « C'est, dit le catalogue, une coupe d'or massif, fabriquée au marteau, décorée d'un



Fig. 292. — Fragment de collier.



Fig. 293. — Chaînette.

emblema et d'une bordure de médailles romaines. Les anciens nommaient *emblema* des bas-reliefs exécutés sur des plaques mobiles, qui s'adaptaient au fond des coupes et pouvaient s'en détacher à volonté. Le sujet représenté ici est la lutte de Bacchus et d'Hercule, ce qui signifie allégoriquement le triomphe du vin sur la force. Bacchus tient dans la main droite un rhyton qu'il lève fièrement pour montrer qu'il l'a vidé jusqu'à la dernière goutte, tandis qu'Hercule, déjà à demi vaincu, laisse tomber son canthare. Le bas-relief de la bordure représente le triomphe de Bacchus, à demi couché sur son char que traînent deux panthères, tandis qu'Hercule, qui a porté le monde et ne peut plus se soutenir lui-même, s'avance en chancelant, soutenu par deux bacchantes. C'est en 1774 que cette patère a été découverte à Rennes par des maçons, qui travaillaient à démolir une maison du chapitre métropolitain de cette ville. »

La figure 294 représente un bracelet gaulois dont l'ornementation en spirale présente quelques rapports avec les ouvrages découverts à Mycènes dont nous avons parlé précédemment.

Pline le Naturaliste nous a donné quelques renseignements sur

l'exploitation des mines d'or pendant la période romaine. « L'or, dit-il, se trouve dans le monde romain ; et nous n'avons pas besoin de parler de l'or extrait dans l'Inde par des fourmis, ou en Scythie par des griffons. Chez nous on se procure l'or de trois façons : on le trouve en paillettes dans les fleuves, le Tage en Espagne, le Pô en Italie, l'Hèbre en Thrace, le Pactole en Asie, le Gange dans l'Inde. Il n'est point d'or plus parfait, étant ainsi poli par le mouvement et le frottement des eaux. En second lieu, on creuse des puits pour l'extraire, ou on va le chercher dans l'éboulement des montagnes. Exposons ces deux procédés. Ceux qui cherchent l'or en enlèvent d'abord le ségulle ; le ségulle

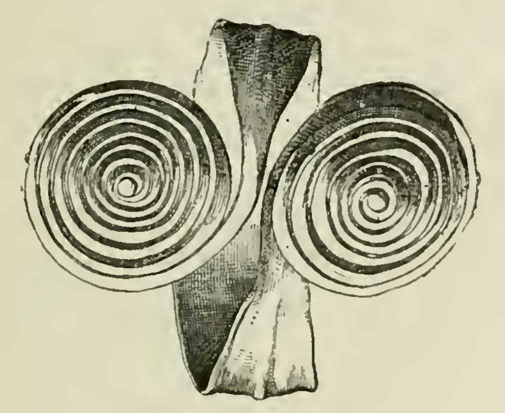


Fig. 294. — Bracelet gaulois.

est une terre qui indique le gisement ; là où est la veine, on lave le sable, et on estime la richesse de la veine par le résidu du lavage. Quelquefois on rencontre de ces veines aurifères à fleur de terre, rare bonne fortune dont on a vu récemment un exemple en Dalmatie, sous le règne de Néron ; cette veine fournissait par jour cinquante livres. L'or ainsi trouvé à la superficie est appelé *talutatium*, quand par dessous existe une terre aurifère. Au reste, les montagnes d'Espagne, arides, stériles et impropres à toute autre production, sont contraintes par l'homme de fournir cette production précieuse. L'or extrait des puits est nommé par les uns *canalicium*, par les autres *canaliense*. Il est adhérent à du sable de marbre, et il ne brille pas à la surface ; et, différent de celui qui brille en grain sur le saphir oriental, la pierre thébaïque, et d'autres pierres précieuses, il est engagé dans les molécules du marbre. Ces canaux de veines circulent le long des parois des puits ; de là le nom

d'or *canalicium*. Les galeries sont soutenues avec des piliers de bois. La masse extraite est battue, lavée, brûlée, moulue en farine. On donne le nom d'*apistacudes* à l'argent qui sort du fourneau. Les impuretés que le fourneau rejette s'appellent, comme celles de tous les métaux, scories. Cette scorie d'or est une seconde fois battue, et chauffée dans des creusets de *tasconium*. Le *tasconium* est une terre blanche, semblable à l'argile; c'est la seule substance capable de supporter l'action du soufflet, du feu, et de l'ébullition des matières. La troisième méthode surpasse les travaux des géants. A l'aide de galeries conduites à de longues distances, on creuse les monts à la lueur des lampes, dont la durée sert de mesure au travail; et de plusieurs mois on ne voit pas le jour. Ces mines se nomment *arrugies* : souvent il se forme tout à coup des crevasses, des éboulements qui ensevelissent les ouvriers. Certes, il peut paraître moins téméraire d'aller chercher des perles et des pourpres dans les profondeurs de la mer, et nous avons su faire la terre plus fatale que les eaux. En conséquence on laisse des voûtes nombreuses pour soutenir les montagnes. Dans les deux méthodes on rencontre des barrières de silex; on les brise avec le feu et le vinaigre. Mais comme dans les souterrains la vapeur et la fumée suffoqueraient les mineurs, ils prennent plus souvent le parti de briser la roche à l'aide de machines armées de cent cinquante livres de fer; puis ils enlèvent les fragments sur les épaules jour et nuit, se les passant de proche en proche à travers les ténèbres. Les mineurs placés à l'entrée sont les seuls qui voient le jour. Si le silex paraît avoir trop d'épaisseur, le mineur en suit le flanc, et il le tourne. Toutefois, le silex n'est pas l'obstacle le plus difficile : il est une terre, espèce d'argile mêlée de gravier (on la nomme *terre blanche*) qu'il est presque impossible d'entamer. On l'attaque avec des coins de fer et avec les mêmes maillets que plus haut : rien au monde n'est plus dur; mais la soif de l'or est plus dûre encore, et en vient à bout. L'opération faite, on attaque en dernier lieu les piliers des voûtes. L'éboulement s'annonce; celui-là seul qui s'en aperçoit est le veilleur placé au sommet de la montagne; celui-ci, de la voix et du geste, rappelle les travailleurs et fait lui-même retraite. La montagne brisée tombe au loin avec un fracas que l'imagination ne peut concevoir, et un souffle d'une force incroyable. Les mineurs, victorieux, contemplent cette ruine de la nature. Cependant il n'y a pas encore d'or; on n'a pas même su s'il y en avait quand on s'est mis à fouiller, et pour tant de périls et de dépenses il suffit d'espérer ce qu'on désirait. Un

autre travail égal, et même plus dispendieux, est de conduire du sommet des montagnes, la plupart du temps d'une distance de cent milles, les fleuves, pour laver ces débris éboulés. On appelle ces canaux *corruges*, du mot *corrivatio*, je pense. Là encore il y a mille travaux : il faut que la pente soit rapide, afin que l'eau se précipite plutôt qu'elle ne coule; aussi l'amène-t-on des points les plus élevés. A l'aide d'aqueducs, on passe les vallées et les intervalles. Ailleurs on perce des rochers inaccessibles, et on les force à recevoir de grosses poutres. Celui qui perce ces rochers est suspendu par des cordes; de sorte qu'en voyant de loin ce travail, on croit avoir sous les yeux des bêtes sauvages, que dis-je? des oiseaux d'une nouvelle espèce. Ces hommes, presque toujours suspendus, sont employés à niveler la pente, et ils tracent l'alignement que suivra le corruge; et là où il n'y a pas de place pour poser le pied, des rivières sont conduites par la main de l'homme. Le lavage est mauvais quand l'eau qui arrive charrie de la boue; cette boue est appelée *urium*. Or, pour se préserver de l'*urium*, on fait passer l'eau à travers des pierres siliceuses et du gravier. A la prise d'eau, sur le front sourcilleux des montagnes, on creuse des réservoirs de deux cents pieds de long sur autant de large et dix de profondeur. On y a laissé cinq ouvertures, d'environ trois pieds carrés. Le réservoir rempli, on ôte les bondes, et le torrent s'élance avec une telle force, qu'il entraîne des quartiers de roc. En plaine, c'est un autre travail : on creuse des canaux qu'on nomme *agoges* pour le passage de l'eau. De distance en distance, le courant est ralenti par une couche d'ulex. L'ulex est semblable au romarin épineux, et propre à retenir l'or. Les côtés sont fermés avec des planches; et s'il y a un ravin à franchir, le canal est soutenu en l'air. La terre, conduite de la sorte, arrive jusqu'à la mer; la montagne écroulée se dissout, et de cette façon, l'Espagne a déja reculé au loin ses rivages. C'est aussi en des canaux de ce genre que dans le premier procédé on lave les matières extraites avec un labeur immense; sinon, les puits seraient bientôt obstrués. L'or obtenu par l'arrugie n'a pas besoin d'être fondu; il est or tout aussitôt. On en trouve des blocs; les puits en fournissent même qui dépassent dix livres. Les Espagnols nomment ces blocs *palacres* ou *palacranes*; l'or en très-petit grain, ils le nomment *baluce*. On fait sécher ensuite l'ulex, on le brûle, et on en lave la cendre sur un lit d'herbe où l'or se dépose. Suivant quelques-uns, l'Asturie, la Galice et la Lusitanie fournissent de cette façon, par an, vingt mille livres pesant d'or. Dans cette production l'Asturie est pour la part la

plus considérable. Il n'y a nulle part ailleurs un exemple d'une fécondité pareille, continuée pendant tant de siècles. J'ai dit plus haut qu'un antique sénatus-consulte avait défendu aux mineurs d'attaquer l'Italie; sans cette loi, aucune terre ne serait plus productive en métaux. Il existe une loi censoriale relative aux mines d'or d'Ictimules, dans le territoire de Vercelles, par laquelle il était défendu aux fermiers de l'État d'employer plus de cinq mille ouvriers à l'exploitation. »

Les monuments nous offrent peu d'indications sur la manière de travailler l'or et les outils généralement employés. Cependant une peinture de Pompéi, représentant Thétis chez Vulcain, montre un



Fig. 295. — Ciseleur. (D'après une peinture de Pompéi.)

ouvrier travaillant à l'ornement d'un casque (fig. 295). Près de lui on voit une enclume, des marteaux de différentes formes, et plusieurs fragments de l'armure d'or d'Achille.

Après la sculpture et la ciselure, il faut dire aussi un mot de la dorure, qui a été pratiquée par tous les peuples de l'antiquité. Nous avons au musée égyptien du Louvre (salle funéraire, vitrine Z) le livret d'un doreur égyptien; les feuilles d'or qu'il employait ne diffèrent des nôtres que parce qu'elles sont un peu plus épaisses.

« Les anciens, dit Clarac (*Musée de sculpture*) tiraient un grand parti de l'extrême malléabilité et de la ductilité de l'or pour le réduire en feuilles ou en fils; et l'on voit par ce qui nous reste de leurs dorures ou de leurs tissus, qu'ils y employaient ce métal très-pur. Souvent leurs tissus étaient entièrement de fils d'or sans laine. Pline cite la tunique dont se revêtit Tarquin l'Ancien dans son triomphe, et un manteau que portait Agrippine la Jeune, comme ayant été faits de cette manièrer Réduit en feuilles, l'or en produisait jusqu'à sept cent cinquante. par

once. Ces feuilles avaient quatre doigts en carré; les plus fortes se nommaient feuilles de Préneste (Palestrina), parce que l'on s'en était servi dans cette ville pour dorer la statue de la déesse Fortune; on appelait *quæstoriæ* celles qui étaient plus faibles. Ces feuilles s'employaient dans la dorure sur les métaux, le bois, le marbre; et les objets dorés que le temps a conservés prouvent que du temps des Romains la dorure était plus forte qu'elle ne l'est chez les modernes, car je ne remonterai pas aux premières époques, où l'on voit par la Bible et par Homère que la dorure était un placage qui devait être très-épais. Mais, outre les feuilles pour dorer, les Romains en avaient aussi de plus épaisses destinées à faire les feuillages des couronnes. On en a trouvé dans les fouilles de Pompéi; elles sont beaucoup plus fortes que notre paillon. Il est aisé de reconnaître qu'elles n'ont pas été faites au laminoir, et l'on y aperçoit des traces de coups de marteau. C'est de ces feuilles que sont fabriquées en grande partie les boucles d'oreilles, les fibules et d'autres bijoux que l'on déterre à Pompéi et à Herculanum. Quelquefois, pour leur donner du soutien, on en a rempli l'intérieur avec de la poix ou du mastic; ce qui rentre absolument dans les procédés du sphyrélaton ou du travail par retreint. Ces feuilles d'or épaisses n'auraient pu servir à dorer où à plaquer des statues; il eût été difficile de les appliquer, surtout dans les parties bombées. »

Nous pourrions encore parler de l'emploi de l'or dans les monnaies, mais nous nous réservons de traiter cette question dans un chapitre spécialement consacré à la numismatique.

L'ARGENT. — Dans l'ancienne Égypte, l'argent, que l'on considérait comme de l'or blanc, était regardé comme un métal extrêmement précieux parce qu'il était très-rare; l'or ordinaire était infiniment plus abondant. Aussi les pièces d'orfévrerie égyptienne dans lesquelles il entre de l'argent sont considérées comme de très-grandes curiosités et nos musées d'Europe en sont généralement dépourvus; le musée de Boulaq au Caire est le mieux partagé sous ce rapport. Les morceaux les plus importants ont figuré aux Expositions universelles de Paris en 1878 et surtout en 1867.

La pièce d'orfévrerie qui a été la plus remarquée des hommes spéciaux était une petite barque sacrée dont le catalogue du musée de Boulaq donne la description suivante : « Une barque garnie de son équipage et montée sur un chariot à quatre roues. La barque est d'or

massif, le train qui la supporte est de bois, les roues sont de bronze à quatre rayons. Par ses formes gracieuses et légères, notre monument rappelle les barques célèbres du Nil, faites, selon Pline, de papyrus, de joncs et de roseaux. L'avant et l'arrière sont relevés et terminés par des bouquets de papyrus recourbés. Les rameurs, au nombre de douze, sont d'argent massif. Au centre de la barque est un petit personnage, tenant d'une main la hachette et le bâton recourbé. A l'avant un second personnage est debout dans une petite cabine décorée à l'extérieur de plusieurs emblèmes. Le timonier est à l'arrière. Il se sert du seul gouvernail connu alors, c'est-à-dire d'une rame à large palette. Une seconde petite cabine, ou plutôt une sorte de large siége est derrière lui. Un lion passant, avec le cartouche-prénom de Kamès, est gravé sur la paroi extérieure de cette seconde cabine. Ces trois personnages sont en or. » Cette superbe pièce d'orfévrerie a été trouvée dans le tombeau de la reine Aah-Hotep, ce qui en fait remonter la fabrication à l'époque de l'expulsion des pasteurs.

Le musée de Boulaq possède également cinq superbes vases en argent massif et sculptés qui ont figuré au Trocadéro en 1878. Mais ils ne paraissent pas remonter à une époque antérieure au VI[e] siècle avant notre ère.

Comme orfévrerie asiatique nous citerons particulièrement les coupes d'argent doré trouvées dans l'île de Chypre et données au Louvre par M. de Saulcy. Ces deux vases sont considérés comme de la plus haute importance dans l'archéologie orientale. Voici la description qu'en donne M. A. de Longpérier :

« 1° Coupe d'argent décorée de frises dorées sur lesquelles sont gravées en creux les sujets suivants :

« *Première frise.* — Un cavalier au galop tenant un fouet de la main droite; un cavalier au galop tenant une longue lance, dont la pointe est dirigée vers la terre; un cavalier vêtu d'une cuirasse formée d'écailles, marchant au pas et tenant un fouet posé sur son épaule droite, deux oiseaux volent autour de lui. Viennent ensuite trois fantassins couverts d'un vêtement quadrillé, portant sur l'épaule droite une lance, et tenant de la main gauche un grand bouclier rond; chacun d'eux est précédé par un oiseau qui vole (en cet endroit, le vase présente une fracture; l'espace qu'elle occupe devait être rempli par les figures de cinq fantassins); un dernier soldat, tout semblable à ceux qui viennent d'être décrits, précède immédiatement un char traîné par deux chevaux marchant au pas, que conduit un aurige armé

d'un fouet. Sur le char, dont la caisse est ornée d'une figure d'aigle, se tient debout le roi, vêtu d'une longue tunique quadrillée, la tête ceinte d'une tiare pointue de forme basse, portant un sceptre de la main droite et posant la gauche sur la hampe d'un grand parasol qui le couvre.

« Derrière le char, marche un personnage vêtu d'une longue tunique quadrillée, ouverte par devant, le dos chargé d'un carquois, portant une lance sur l'épaule droite et tenant un arc et des flèches dans la main gauche; il est suivi par deux soldats vêtus d'une tunique très-courte, tenant de la main droite des flèches et de la gauche un arc. Viennent ensuite cinq cavaliers allant au pas : le premier porte un fouet sur l'épaule droite; les deux suivants agitent leur fouet; le quatrième tient une lance en arrêt, la pointe en haut; le dernier porte sa lance sur l'épaule droite. Trois oiseaux les accompagnent en volant. La scène est terminée par un jeune nègre conduisant à la longe un dromadaire et tenant un bâton dans la main gauche; deux oiseaux volent au-dessus. La fin de la frise est marquée par un arbre. Treize plantes ou fleurs, parmi lesquelles on reconnaît des lotus, sont distribuées entre les personnages.

« *Deuxième frise.* — Plante sacrée composée de rinceaux et de fleurs. Personnage nu, imberbe, les reins entourés d'un *subligaculum*, posant le pied gauche sur le corps d'un griffon ailé qu'il a saisi par une de ses aigrettes, et qu'il perce de son épée. Le griffon, ainsi attaqué, soulève ses pattes de derrière à la hauteur de la tête de son ennemi. Une plante sacrée sépare ce groupe d'un personnage barbu, muni de quatre ailes déployées, la tête couverte d'une tiare conique basse, vêtu d'une tunique longue, ouverte par devant et ornée d'écailles, lequel perce de son épée un lion dressé devant lui, dont il retient une patte à l'aide de la main gauche. La frise reproduit six fois le combat contre le griffon, cinq fois le combat contre le lion et onze fois la plante sacrée.

« *La troisième frise,* qui est très-étroite, est décorée d'une rangée de boutons de lotus, accompagnés d'une double dentelure. La quatrième montre une guirlande de fleurs de lotus. Le fond de la coupe est occupé par un médaillon tout chargé d'étoiles dont les rayons, en forme de pétales, entrent dans la composition des étoiles voisines.

« 2° Coupe d'argent entièrement dorée à l'intérieur, et ornée de sujets en relief.

« Au centre, on voit le roi vêtu d'un habit court, ayant un collier et

des bracelets, la tête surmontée de deux plumes droites entre deux *uræus*, brandissant de la main droite une masse d'arme, tenant de la main gauche un arc, deux flèches et en même temps la chevelure de trois vaincus prosternés ou accroupis à terre qu'il s'apprête à frapper. L'un d'eux est nu et imberbe, les deux autres sont barbus et vêtus de longues tuniques. Ils représentent des peuples conquis, ou peut-être l'Orient, le Sud et le Nord; devant le roi un épervier ou un aigle qui vole; au-dessus un disque solaire ailé. Derrière ce groupe, un homme barbu, la tête ornée de deux plumes, tenant une lance de la main droite, et de la gauche un arbre, porte sur l'épaule droite un cadavre couvert d'une cotte de mailles, dont les bras et la longue chevelure pendent en arrière.

« La frise étroite qui entoure le médaillon central que nous venons de décrire représente cinq sphinx ailés à tête humaine, posant une patte antérieure sur la tête d'un homme étendu à terre, groupe alternant avec cinq griffons ailés à tête d'épervier, posant de même une patte de devant sur la tête d'un homme couché. Une fleur de lotus termine la frise : le type du sphinx foulant sous ses pieds une figure humaine renversée, est connu : on le trouve sur un scarabée égyptien qui porte en outre le cartouche d'un Thoutmès de la dix-huitième dynastie.

« Dans une large frise qui borde la coupe, on voit douze groupes exécutés en relief assez fort.

« C'est d'abord Hercule couvert de la dépouille du lion luttant contre un grand lion qui se dresse devant lui (répété deux fois).

« Puis le personnage imberbe perçant de son épée un griffon ailé, sujet exactement semblable à celui qui se remarque dans la deuxième frise de l'autre coupe (répété quatre fois).

« Vient ensuite un Hercule de petite taille, portant sur ses épaules un lion vivant et tenant par le cou un grand oiseau (autruche?) qui marche devant lui (répété deux fois).

« Puis un personnage imberbe, vêtu d'un *subligaculum*, le cou orné d'un collier, la tête nue, perçant de son épée un lion dont il a saisi une patte de devant (répété deux fois).

« Enfin un Hercule de grande taille portant un lion sur ses épaules (répété deux fois).

« Dans cette frise, on remarque encore trois arbres coniques qui paraissent des cyprès.

« L'attitude donnée, dans le médaillon central, au roi qui frappe des peuples vaincus, aussi bien que les détails de la coiffure royale,

rappellent, d'une manière surprenante, les bas-reliefs égyptiens sculptés sur tant de monuments.

« Nous citerons entre autres les bas-reliefs de Ouadi-Magara, dans la presqu'île du Sinaï, représentant les rois Senefrou et Souphis de la quatrième dynastie, le roi Sahoura de la cinquième et le roi Phiops de la sixième dynastie. Mais dans ces monuments, les rois tiennent à la main une lance et non pas un arc, arme que portent les princes de la dix-huitième et de la dix-neuvième dynastie. Les coupes de Larnaca ne nous paraissent pas toutefois remonter aux siècles reculés auxquels ces dynasties appartiennent. Cependant elles ont un caractère d'antiquité qui pourrait les faire attribuer à une époque antérieure à celle où vécurent Sargon et Sennachérib. Les rois égyptiens de la dix-huitième et de la dix-neuvième dynastie, en attaquant fréquemment les habitants de la Mésopotamie, avaient dû laisser sur les bords du Tigre et de l'Euphrate une haute idée de leur puissance, et les rois d'Assyrie auront emprunté à leurs redoutables voisins un type qui exprime si énergiquement la force et la victoire.

« Le personnage qui, derrière le roi, porte sur l'épaule un cadavre a la tête surmontée de deux plumes, genre d'ornement qui distingue aussi un peuple mésopotamien, dans les peintures des tombes royales d'Égypte.

« En considérant ces coupes d'argent, d'origine bien évidemment asiatique, on se rappelle ce vase d'argent travaillé, qu'Achille propose pour prix de la course, aux funérailles de Patrocle, vase qui surpassait tout en perfection, que d'habiles artistes sidoniens avaient exécuté avec soin et que des Phéniciens avaient apporté par mer et offert à Thoas (*Iliad.*, XXIII, 740, 19). Ce n'est pas seulement en Asie Mineure et en Grèce que le commerce transportait des vases fabriqués en Phénicie et en Assyrie. Les Phéniciens, ces intrépides navigateurs qui vendaient de la poterie jusque dans les îles Sorlingues, ont introduit des ouvrages de l'art asiatique en Italie.

« L'origine orientale des coupes d'argent doré, découvertes en Italie, peut être considérée comme démontrée; en premier lieu par la découverte de Larnaca et, tout récemment encore, par la trouvaille qu'a faite, sur les bords du Tigre, M. Layard, le savant explorateur de Nemrod. M. Layard a recueilli en effet, dans les ruines de cet édifice, plus de vingt coupes de bronze qui ont avec les coupes d'argent d'Agylla et de Larnaca la plus frappante analogie. Ainsi, par exemple, le fond des deux coupes de Nemrod offre un médaillon orné d'étoiles exactement

semblable à celui qui se voit dans la coupe donnée au Louvre par M. de Saulcy. Une autre coupe de Nemrod représente un roi qui s'apprête à frapper un ennemi prosterné, comme sur la coupe nouvellement achetée par le musée. Une troisième coupe de bronze nous montre des *ibex* ou antilopes, courant sur des montagnes parmi les arbres, et ce sujet existe sur une des coupes d'argent d'Agylla.

« Quant aux coupes d'Agylla ou de Céri, leur ressemblance avec celles de Larnaca est extrême; car on y trouve des cavaliers dans la même attitude, des guerriers à pied armés de lances et de boucliers ronds, des oiseaux qui volent au-dessus de ces figures; enfin, des arbres et des plantes alternant avec les personnages.

« Tous les doutes que l'on avait pu concevoir sur l'origine asiatique et la haute antiquité des vases d'Agylla s'évanouissent à la vue des coupes de Larnaca trouvées avec un grand monument de la sculpture assyrienne.

« D'ailleurs, il est impossible de séparer maintenant les coupes d'argent de Chypre des coupes de bronze de Nemrod, dont on n'essayera pas de contester l'âge et la provenance. On devra donc considérer comme un fait acquis à la science l'existence de monuments de fabrication purement asiatique en Italie. Il faudra encore tenir compte de ce fait que plusieurs des vases trouvés à Nemrod par M. Layard offrent des rangées processionnelles d'animaux, tels que des lions, des sphinx, des mouflons, des taureaux, système de décoration qui a été employé pour ces vases de style si ancien, qu'on découvre à Corinthe, dans les îles de la Grèce, et dans toute l'Étrurie. Nous avions depuis longtemps la conviction que ces vases peints étaient des emprunts faits à l'industrie asiatique, M. Layard nous a fourni la preuve que nous attendions. Maintenant qu'on peut se faire une idée des vases de métaux que les Phéniciens portaient aux Grecs à l'époque d'Homère, on comprend comment s'est faite l'éducation des artistes helléniques, et l'on s'explique comment ils ont été conduits à introduire dans leurs œuvres des types, des combinaisons, des symboles, qui étaient évidemment étrangers à leur nationalité, ainsi que le déclare Aristote à propos du peplus d'Alcisthène de Sybaris. »

Homère, dans ses descriptions, nous dépeint un luxe tout asiatique, et il est aisé de voir d'ailleurs que la civilisation dont il parle était beaucoup plus avancée à Troie que chez les peuples qui viennent l'assiéger. L'empreinte orientale se retrouve d'ailleurs dans la plupart des ouvrages grecs et étrusques : elle est visible dans ceux qui ont un

caractère primitif. Du reste la Grèce et l'Italie ont eu de tous temps des rapports commerciaux avec l'Orient. Les colonies phéniciennes de la côte d'Afrique, et notamment Carthage, exportaient en Italie de nombreux ouvrages métallurgiques, dont le style trahit une origine égyptienne ou assyrienne.

La figure 296 représente une coupe extrêmement curieuse trouvée



Fig. 296. — Coupe trouvée à Preneste.

à Préneste (Palestrina), et qui semble un pastiche de l'art égyptien. Au milieu, un personnage, dans le costume des Pharaons, tranche la tête aux vaincus agenouillés devant lui. Le dieu Horus se tient debout devant lui; derrière lui est un guerrier armé, et un épervier aux ailes éployées plane au-dessus du Pharaon. Les rebords sont occupés par des scènes symboliques, représentant des barques sacrées avec divers emblèmes égyptiens, entre autres le scarabée, symbole d'immortalité : entre les barques on voit un bouquet de lotus avec une divinité allai-

tant un jeune garçon, probablement Horus. Les hiéroglyphes, très-grossièrement imités, n'offrent aucun sens; une inscription phénicienne, placée au-dessus de l'épervier, fait regarder cette coupe comme étant de travail carthaginois. Une autre coupe du même genre, trouvée au même endroit, représente une chasse royale. Parmi les animaux qui sont frappés, on croit voir un grand singe, qu'on croit être le gorille, animal inconnu des Égyptiens, mais que les Carthaginois pouvaient connaître, puisqu'il en est question dans le voyage d'Hannon. La présence de ces coupes en cet endroit montre les relations des Carthaginois avec cette partie de l'Italie, au VI[e] siècle avant notre ère, époque à laquelle on attribue sa fabrication, et aussi comment les artistes de l'Occident, disciples et imitateurs des Asiatiques pour tout ce qui touche l'industrie, ont pu être amenés à représenter dans leurs ouvrages des emblèmes empruntés à l'Orient.

La magnificence de l'argenterie des rois de Perse était proverbiale. Outre les pièces d'orfèvrerie, dont quelques-unes étaient d'une dimension prodigieuse, une partie des impôts payés par les peuples tributaires devait être remis en métal, ce qui en faisait affluer dans le palais une énorme quantité.

« Le roi, dit Hérodote, thésaurise ces impôts de cette manière : on fait fondre les métaux, et on les verse, encore liquides, dans des vases de terre cuite; quand ils sont refroidis, on brise cette enveloppe. Lorsque le roi a besoin d'argent, il prend la somme qui lui est nécessaire. » L'argent, qui fut toujours assez rare en Égypte, était au contraire très-commun dans la Babylonie : il valait treize fois moins que l'or.

En Grèce, l'argent n'est devenu commun qu'après la conquête d'Alexandre ; plusieurs orfèvres ont acquis une grande célébrité pour la manière dont ils savaient le travailler.

« Chose singulière, dit Pline le Naturaliste, la ciselure de l'or n'a illustré personne; celle de l'argent a illustré beaucoup d'artistes. Toutefois le plus célèbre ciseleur d'argent est Mentor; on ne cite de lui que quatre couples de vases, et l'on dit qu'il n'existe plus aujourd'hui un seul de ces morceaux : tous ont péri dans l'incendie du temple de Diane à Éphèse ou dans celui du Capitole. Varron a écrit qu'il possédait une statue d'airain de la main de cet artiste. Les plus admirés après lui sont Acragas, Bœthus et Mys. On voit aujourd'hui des morceaux de tous ces artistes dans l'île de Rhodes : de Bœthus, dans le temple de Minerve à Lindos; d'Acragas, dans le temple de Bacchus à Rhodes

même, des coupes représentant en ciselure des bacchantes et des centaures; de Mys, dans le même temple, un Silène et des amours; d'Acragas, une chasse de grande réputation, sur des coupes. Après eux on vante Calamis, Antipater et Stratonicus, qui posa, disait-on, plutôt qu'il ne cisela, sur un vase, un satyre accablé par le sommeil. Puis on renomme Tauriscus de Cysique, Ariston et Eunicus, tous deux de Mitylène; Hécatée; et vers l'époque du grand Pompée, Pasitèles, Pasidonius d'Éphèse, Lœdus Stratiate, qui cisela des batailles et des guerriers; Zopyre, qui représenta l'Aréopage et le jugement d'Oreste sur deux coupes estimées 12,000 sesterces (2,520 francs). Plus tard vint Pytheas, dont un ouvrage se vendit sur le pied de 10,000 sesterces (2,100 francs) les deux onces : c'était une pièce de rapport appartenant à une coupe, et représentant l'enlèvement du Palladium par Ulysse et Diomède. Il grava aussi sur de petits gobelets des scènes de cuisine, mais si faciles à endommager en raison de leur délicatesse, qu'il n'était pas même possible d'en prendre des copies. Teucer eut aussi de la réputation pour les incrustations. Tout à coup l'art s'est tellement perdu, qu'aujourd'hui on ne recherche plus que les morceaux anciens et que l'autorité s'attache à des ciselures usées au point qu'on n'en distingue pas les figures. »



Fig. 297. — Vase d'argent.
(A la Bibliothèque nationale.)

On croit avoir à la Bibliothèque, parmi les pièces qui composent le trésor de Bernay, une reproduction de quelques-uns des ouvrages mentionnés par Pline.

Le trésor de Bernay a été découvert en 1830 près de la ville dont il a emprunté le nom, sur l'emplacement d'un ancien temple de Mercure. Il comprend une statue en argent d'assez grande dimension et d'une remarquable conservation représentant ce dieu, et plusieurs vases d'argent extrêmement précieux par leur valeur artistique, autant que pour la rareté des objets de ce genre. Il faut citer d'abord deux magnifiques

vases, de la classe des œnochés, se faisant pendant. Ils sont pourvus d'une seule anse, qui dépasse leur col allongé, et séparé de la panse par une petite rangée d'oves et d'annelets ciselés dans la masse. Raoul Rochette plaçait au premier siècle de notre ère la fabrication de ces vases, qu'on croit imités de modèles célèbres dans une époque antérieure. Leur style large et sévère annonce une origine grecque plutôt



Fig. 298. — Vase d'argent. (Bibliothèque.)

que romaine et leur forme générale présente cette belle silhouette que les artistes de la Renaissance ont si souvent et si heureusement imitée. Le pied est décoré de fleurons et d'ornements. Ils ont conservé des traces de dorure, et on voit que les vêtements et les accessoires, suivant un usage fréquent dans l'orfèvrerie antique, ont dû être entièrement dorés, tandis que les figures conservaient la couleur naturelle de l'argent (fig. 297).

« Les procédés de fabrication des monuments de Bernay, dit le catalogue du cabinet des médailles, méritent de fixer l'attention ; à l'exception de quelques anses des ustensiles et de parties accessoires, rien

n'a été fondu ; tout a été fait au marteau et ciselé ensuite par le procédé du repoussé, que les Grecs nommaient *sphyrèlaton*. Les statues sont formées de plaques d'argent battues admirablement soudées; les vases sont exécutés de la même manière; il en est plusieurs qui offrent une particularité intéressante, que l'on a remarquée également dans le vase Corsini et dans des vases de Pompéi : c'est qu'ils sont doublés d'une sorte de cuvette mobile d'argent massif, travaillée aussi au marteau, qui contenait le liquide et servait à donner du corps à la partie extérieure, laquelle consistait en une plaque d'argent très-mince, travaillée au repoussé et offrant par conséquent en relief les sujets dont l'artiste voulait décorer le vase. Quant aux patères ou coupes plates,



Fig. 299. — Cratère décoré de masques. (Bernay.)

elles sont presque toutes décorées d'*emblemata* mobiles, que l'on a trouvés détachés des patères auxquelles ils appartenaient et qu'on a replacés en y exécutant d'indispensables et prudentes restaurations. Le retentissement des découvertes de monuments d'argent prouve leur excessive rareté; l'espace me manque pour faire l'énumération des plus célèbres, mais je ne terminerai pas cette note sans rappeler ce que nous dit Pline de la passion des anciens pour les vases d'argent décorés de sculptures. L'encyclopédiste romain qui nous a fait connaître les plus célèbres artistes qui s'adonnèrent à cette *spécialité*, il faut bien employer le mot puisque la chose existait, s'étonnait que personne ne se fût illustré à ciseler sur or, tandis que tant d'artistes étaient devenus célèbres en ciselant l'argent. Parmi les artistes nom-

més par Pline, il en est deux : Pytheas et Acragas, auxquels il attribue des compositions que l'on retrouvera sur les vases de Bernay ; ce sont l'*Enlèvement du Palladium* par Pytheas, et *les Bacchantes et les Centaures*, par Acragas. On ne croit pas posséder pour cela précisément les vases exécutés par ces célèbres artistes ; mais comme les monuments de Bernay en question sont d'un très-bon style, on peut supposer sans trop de hardiesse que nos vases, comme ceux de Pompéi, sont des répétitions antiques des compositions de Pytheas et d'Acragas. »

Parmi les autres vases d'argent qui composent le trésor de Bernay,

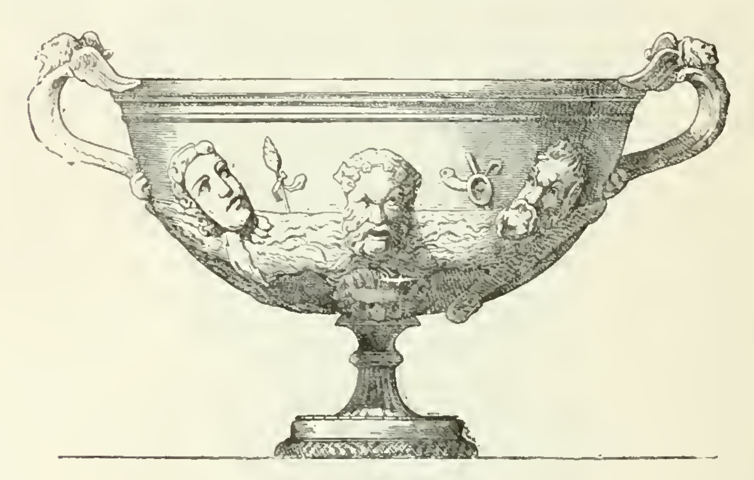


Fig. 300. — Vase d'argent.

il faut encore citer des canthares bachiques, exécutés au repoussé sur des feuilles d'argent, ainsi que plusieurs coupes décorées de masques et d'un travail exquis (fig. 298, 299, 300).

Une autre pièce d'orfèvrerie extrêmement remarquable, qui se voit également au cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale, c'est un grand disque d'argent massif, décoré d'une composition en bas-relief, représentant *Briséis rendue à Achille par Agamemnon*. Les disques ou plats de ce genre sont de la plus grande rareté, et celui-ci est le plus grand que l'on connaisse. Le sujet qui le décore était autrefois désigné sous le titre erroné de *Continence de Scipion*. Ce disque a été trouvé dans le Rhône.

Enfin nous signalerons parmi les pièces d'orfèvrerie de notre grande collection nationale une petite statuette en argent qui représente

Sophocle assis et lisant un volume; elle a été trouvée près du palais de Gallien à Bordeaux.

Le musée de Naples possède également plusieurs belles pièces d'orfévrerie romaine et grecque, trouvées pour la plupart à Pompéi, entre autres des coupes, des fermoirs (fig. 301), des chaînes, des agrafes, etc.

Enfin, parmi les rares échantillons que nous avons de l'orfévrerie des anciens il faut citer les pièces du trésor de Hildesheim, qui sont maintenant au musée de Berlin. Ce trésor a été découvert en 1868, dans le Hanovre, par des soldats prussiens qui étaient occupés à aplanir un emplacement pour le tir. Dès qu'on eut trouvé les premiers fragments, l'officier commandant fut appelé et il fit exécuter les fouilles avec de grandes précautions. On recueillit ainsi cinquante-deux vases et ustensiles antiques, tous en argent, et enfouis à même la terre sans rien qui les protégeât. Seulement les plus petits objets avaient été placés sous les deux plus grands vases qui étaient retournés avec l'intention évidente de recouvrir les autres. C'était certainement une cachette faite à dessein, mais comme le sol était humide à cause du voisinage d'une source, plusieurs feuilles d'applique s'étaient détachées et mêlées dans le limon. Les pièces furent rassemblées et envoyées au musée de Berlin, où elles ont été aussitôt moulées. Elles appartiennent comme fabrication à des époques très-différentes, mais leur enfouissement doit avoir eu lieu à l'époque des grandes invasions barbares. Il est assez probable qu'elles proviennent d'un pillage, et on y peut voir la part de quelque chef germain : ce qui rendrait cette hypothèse assez probable, c'est qu'il y a plusieurs fragments qui avaient été séparés à dessein, et dont l'autre partie n'a pas été retrouvée, comme si la part faite au possesseur de ce trésor avait été faite au choix. Les Alle-

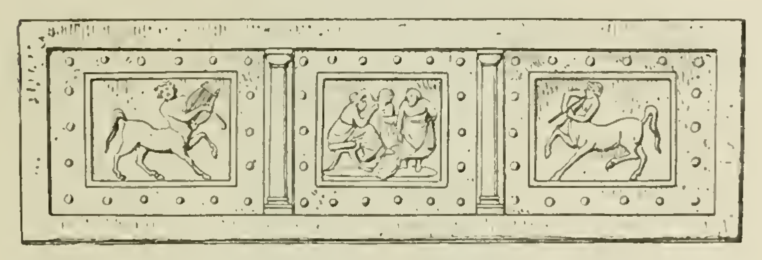


Fig. 301. — Fermoir en argent. (Musée de Naples.)

mands avaient d'abord cru avoir entre les mains le trésor de Varus mais cette idée a été abandonnée quand on a reconnu que la fabrication de plusieurs pièces devait être appliquée à une époque bien postérieure.



Fig. 302. — Gobelet en argent du trésor de Hildesheim.

La pièce la plus importante de ce trésor est une jolie coupe au fond de laquelle on voit une Minerve assise : les draperies de la déesse sont dorées, tandis que les chairs sont en argent. On remarque aussi une patère au fond de laquelle un Hercule enfant se détache en ronde bosse, un grand cratère en forme de cloche, dont l'ornemention est des plus délicates, des plats à œufs, diverses espèces de coupes, de vases, *etc*. Le gobelet représenté sur la figure 302 n'est pas un des

meilleurs sous le rapport de l'art, mais c'est à coup sûr un des plus curieux pour l'archéologie. « C'est, dit M. A. Darcel, un grand cornet conique, posant sur un pied légèrement évasé, quelque chose comme l'ancêtre des Wiederkomm, si chers aux Allemands, décoré par zones d'ornements passablement barbares et d'une exécution naturellement peu soignée. Sur l'une des zones courent ou combattent des lions, des taureaux et des boucs. Leur corps est sommairement modelé et leur silhouette, d'un dessin surtout énergique, est cernée par un trait creusé dans le métal. On dirait une pièce préparée par l'ouvrier et abandonnée au moment de recevoir sur les parties repoussées la ciselure qui doit lui donner toutes ses finesses et toute sa perfection. A la base du cornet, de grandes feuilles et quelques fleurons, à l'extrémité de longues tiges, sont également exprimés par des traits creux qui circonscrivent une légère saillie. Cela offre l'aspect de ces cuivreries d'un dessin quelque peu négligé que l'Italie fabriquait au XVIIe siècle, en suivant encore les formes générales et le goût bien qu'altérés de la Renaissance. Cette pièce nous paraît très-importante pour dater approximativement l'époque de l'enfouissement du trésor de Hildesheim, ou du moins pour poser une limite au delà de laquelle cet enfouissement ne put avoir lieu. Le taureau sauvage, qui se rue tête baissée en avant d'un lion, n'est-il pas un aurochs, ce dernier survivant des âges primitifs, confiné dans quelques cantons inaccessibles des forêts de l'Allemagne? Qu'y aurait-il d'étonnant à ce que ce vase à boire fût le souvenir de quelque combat du cirque chez une des colonies romaines échelonnées le long du Danube, grossièrement façonné dans une feuille d'argent roulé par un ouvrier de l'extrême décadence, et emporté comme butin avec d'autres pièces venues de Rome, par le chef barbare des hordes qui, à partir du IVe siècle, trouèrent incessamment les frontières de l'empire romain, en attendant de l'envahir tout entier? »

Toutes les pièces du trésor de Hildesheim ont été reproduites en galvanoplastie par M. Christofle, et on peut en voir la collection au musée de Cluny.

Pour en finir avec l'argent nous citerons un passage de Diodore de Sicile, dans lequel on trouvera quelques renseignements curieux sur les ouvriers employés au travail des mines.

« Les montagnes nommées Pyrénées, dit-il, surpassent les autres par leur hauteur et leur étendue; séparant les Gaules de l'Ibérie et de la Celtibérie, elles s'étendent de la mer du Midi à l'Océan septentrional, dans un espace de trois mille stades. Autrefois elles étaient en

grande partie couvertes de bois épais et touffus; mais elles furent, dit-on, incendiées par quelques pâtres qui y avaient mis le feu. L'incendie ayant duré continuellement pendant un grand nombre de jours, la superficie de la terre fut brûlée, et c'est de là que l'on a donné à ces montagnes le nom de Pyrénées. La combustion du sol fit fondre des masses de minerai d'argent, et produisit de nombreux ruisseaux d'argent pur. Ignorant l'usage de ce métal, les indigènes le vendirent, en échange d'autres marchandises de peu de prix, aux marchands phéniciens instruits de cet événement. Ceux-ci, important cet argent en Asie, en Grèce et chez d'autres nations, gagnèrent d'immenses richesses. La cupidité de ces marchands fut telle, que leurs navires étant déjà chargés, ils coupèrent le plomb de leurs ancres et y substituèrent l'argent qui s'y trouvait encore en abondance. Les Phéniciens continuèrent longtemps ce commerce, et devinrent si puissants, qu'ils envoyèrent de nombreuses colonies dans la Sicile et les îles voisines, ainsi que dans la Libye, la Sardaigne et l'Ibérie. Longtemps après, les Ibériens, ayant appris les propriétés de l'argent, exploitèrent des mines considérables. Presque tout l'argent qu'ils en retirèrent était très-pur et leur procura de grands revenus. Nous allons faire connaître la manière dont les Ibériens exploitent ces mines.

« Les mines de cuivre, d'or, d'argent, sont merveilleusement productives. Ceux qui exploitent des mines de cuivre retirent du minerai brut le quart de son poids de métal pur. Quelques-uns extraient des mines d'argent dans l'espace de trois jours un talent euboïque (5,500 fr. environ). Le minerai est plein de paillettes compactes et brillantes. Aussi faut-il admirer à la fois la richesse de la nature et l'adresse des hommes. Les particuliers se livraient d'abord avec ardeur à l'exploitation des mines d'argent, dont l'abondance et la facilité d'exploitation procuraient de grandes richesses. Mais lorsque les Romains eurent conquis l'Ibérie, ces mines furent envahies par une tourbe d'Italiens cupides, qui se sont beaucoup enrichis. Ces industriels achètent des troupeaux d'esclaves, et les livrent aux chefs des travaux métallurgiques. Ceux-ci leur font creuser le sol en différents points et mettent à découvert des filons d'or et d'argent. Les fouilles s'étendent aussi bien en longueur qu'en profondeur; ces galeries ont plusieurs stades d'étendue. C'est de ces galeries longues, profondes et tortueuses, que les spéculateurs tirent leurs trésors. Si l'on compare ces mines avec celles de l'Attique on trouvera une grande différence. Là, à d'énormes travaux, on ajoute beaucoup de dépenses; quelquefois, au lieu d'en

tirer le profit qu'on espérait, on y perd ce que l'on avait. Au contraire, les exploiteurs des mines d'Espagne ne voient jamais leurs espérances et leurs efforts trompés; s'ils rencontrent bien dès le commencement de leurs travaux, ils découvrent à chaque pas de nouveaux filons d'or et d'argent. Toute la terre des environs n'est qu'un tissu de ramifications métalliques. Les mineurs trouvent quelquefois des fleuves souterrains, dont ils diminuent le courant rapide en les détournant dans des fossés, et la soif inextinguible de l'or les fait venir à bout de leurs entreprises. Ce qu'il y a de plus étonnant, c'est qu'ils épuisent entièrement les eaux au moyen des vis égyptiennes qu'Archimède de Syracuse inventa pendant son voyage en Égypte. Ils les élèvent ainsi successivement jusqu'à l'ouverture de la mine, et, ayant desséché les galeries, ils y travaillent à leur aise. Cette machine est si ingénieusement construite que par son moyen on ferait écouler d'énormes masses d'eau et on tirerait aisément un fleuve entier des profondeurs de la terre à sa surface. Les ouvriers qui travaillent dans les mines rapportent donc à leurs maîtres d'énormes revenus. Ces malheureux, occupés nuit et jour dans les galeries souterraines, épuisent leurs forces et meurent en grand nombre d'un excès de misère. On ne leur donne aucun répit; les chefs les contraignent par des coups à supporter leur infortune, jusqu'à ce qu'ils expirent misérablement. Quelques-uns, dont le corps est plus robuste et l'âme plus fortement trempée, traînent longtemps leur malheureuse existence; cependant l'excès des maux qu'ils endurent leur doit faire préférer la mort.

« Parmi les nombreuses particularités de ces mines, on remarque comme un fait curieux qu'il n'y en a aucune dont l'exploitation soit récente : toutes ces mines ont été ouvertes par l'avarice des Carthaginois, à l'époque où ils étaient maîtres de l'Ibérie. C'était là la source de leur puissance ; c'était de là qu'ils tiraient l'argent pour solder les puissantes et nombreuses armées dont ils se servaient dans toutes leurs guerres. On trouve aussi de l'étain en plusieurs endroits de l'Ibérie, non pas à la surface du sol, comme quelques historiens l'ont prétendu, mais dans des mines, d'où on le retire pour le faire fondre comme l'argent et l'or. Les plus riches mines d'étain sont dans les îles de l'Océan en face de l'Ibérie et au-dessus de la Lusitanie, et nommées pour cette raison les îles Calsitérides. On fait aussi passer beaucoup d'étain de l'île Britannique, située en face de la Gaule; les marchands le chargent sur des chevaux et le transportent à travers l'intérieur de la Celtique jusqu'à Marseille et à Narbonne. Cette dernière ville est une

colonie des Romains; en raison de sa situation et de son opulence, elle est le plus important entrepôt de cette contrée. »

Le bronze. — Le cuivre a été employé par les Égyptiens, les Hébreux, les Assyriens, les Phéniciens, les Grecs, les Romains, non-seulement pour les usages domestiques, mais encore pour la fabrication des vases sacrés, des armes, des médailles, etc. Les anciens ont su le travailler bien avant le fer; il est probable qu'ils possédaient des mines de cuivre natif ou des minerais de cuivre d'un traitement facile, et qui ont été épuisées depuis longtemps. Au reste, c'est surtout sous la forme du bronze que ce métal était employé et les objets en cuivre proprement dit étaient beaucoup moins communs que dans la société moderne.

Notre éminent statuaire, M. Eugène Guillaume, a fait à l'*Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie* une conférence sur le bronze, dont on nous saura gré de donner ici quelques extraits. « Tout le monde sait, dit-il, que l'on range sous la dénomination très-générale de bronze une nombreuse série d'alliages dans lesquels le cuivre, dominant dans une proportion très-forte, se trouve uni soit à de l'étain, soit à du zinc, ceux-ci étant purs ou mêlés avec du plomb, soit avec tous ces métaux diversement associés. Il y a aussi des bronzes qui contiennent de l'argent ou de l'antimoine et quelques-uns dans lesquels on rencontre des traces de fer. Les combinaisons qui peuvent résulter du mélange de ces différents éléments sont nombreuses. Quelles qu'elles soient, leur densité est supérieure à celle du cuivre; elles sont plus dures et plus tenaces que lui, et cependant plus fusibles; elles coulent mieux aussi lorsqu'elles sont en fusion. Refroidies, elles offrent plus de résistance aux agents extérieurs et leur grain serré les rend susceptibles de recevoir par la main-d'œuvre un fini plus parfait.

« La composition du bronze a une grande importance : car des rapports que l'on établit entre ses parties constitutives résultent les qualités essentielles qu'il doit posséder : ce sont avant tout la fluidité, la ductilité, la résistance. Il faut, en effet, que le métal liquéfié pénètre activement dans toutes les parties du moule, en épouse tous les replis; il faut qu'il reçoive sans se briser le travail du marteau, sans se déchirer celui du ciseau ou du burin, sans s'érailler ou s'empâter celui de la lime; il doit avoir la ténacité qui, tout en assurant la solidité des ouvrages, permet à l'artiste de leur donner le caractère et l'effet que la matière comporte; de plus il est nécessaire que la fonte ait naturelle-

ment une belle couleur, car on peut vouloir conserver celle-ci : il faut, en tout cas, qu'elle puisse bien prendre la patine. »

Le bronze a été connu de tous les peuples de l'antiquité. « L'habileté des Égyptiens dans la combinaison des métaux, dit M. Paul Pierret dans le *Dictionnaire d'archéologie égyptienne*, est abondamment prouvée par les vases, miroirs et récipients de bronze découverts à Thèbes et dans d'autres parties de l'Égypte. Ils savaient en varier l'alliage et donner aux lames de poignard un certain degré d'élasticité, obtenu peut-être par une façon particulière de marteler le métal. Malheureu-

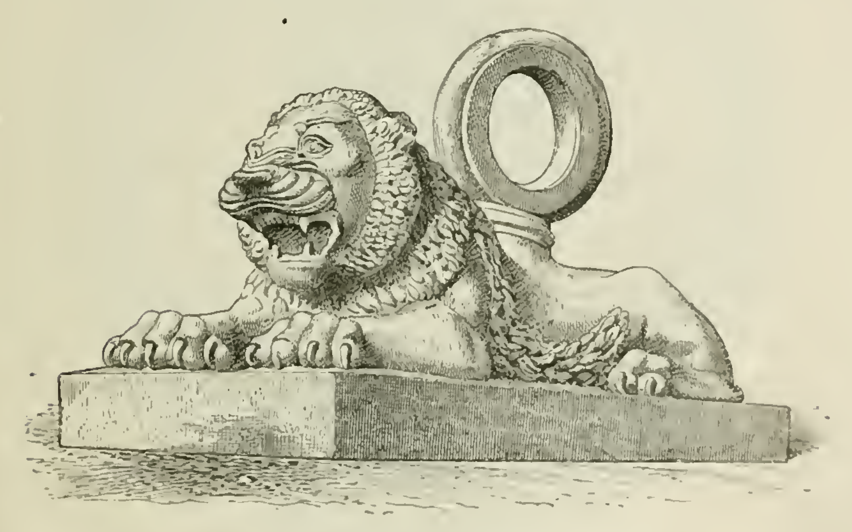


Fig. 303. — Lion assyrien en bronze.

sement, les tombes de Beni-Hassan, de Thèbes et des pyramides, ne nous fournissent aucun renseignement sur leurs procédés, et nous ignorons à quelle époque ils commencèrent à employer le bronze. » Le musée du Louvre renferme un certain nombre de statuettes égyptiennes remarquables par l'habileté du travail. Nous en avons vu aussi de fort belles à l'Exposition de 1867 et à celle de 1878.

Les bronzes de fabrication phénicienne sont assez rares, et les petites idoles que nous connaissons indiquent tout à fait l'enfance de l'art. Cependant, aussi loin qu'on veuille remonter dans l'histoire, on entend vanter l'habileté des Phéniciens dans le travail des métaux. Les inscriptions hiéroglyphiques les plus anciennes mentionnent les ouvrages de bronze provenant de leurs fabriques et Homère célèbre dans

ses poëmes la beauté des coupes ciselées par les ouvriers de Sidon. Les Phéniciens n'ont jamais été cultivateurs, mais outre qu'ils étaient

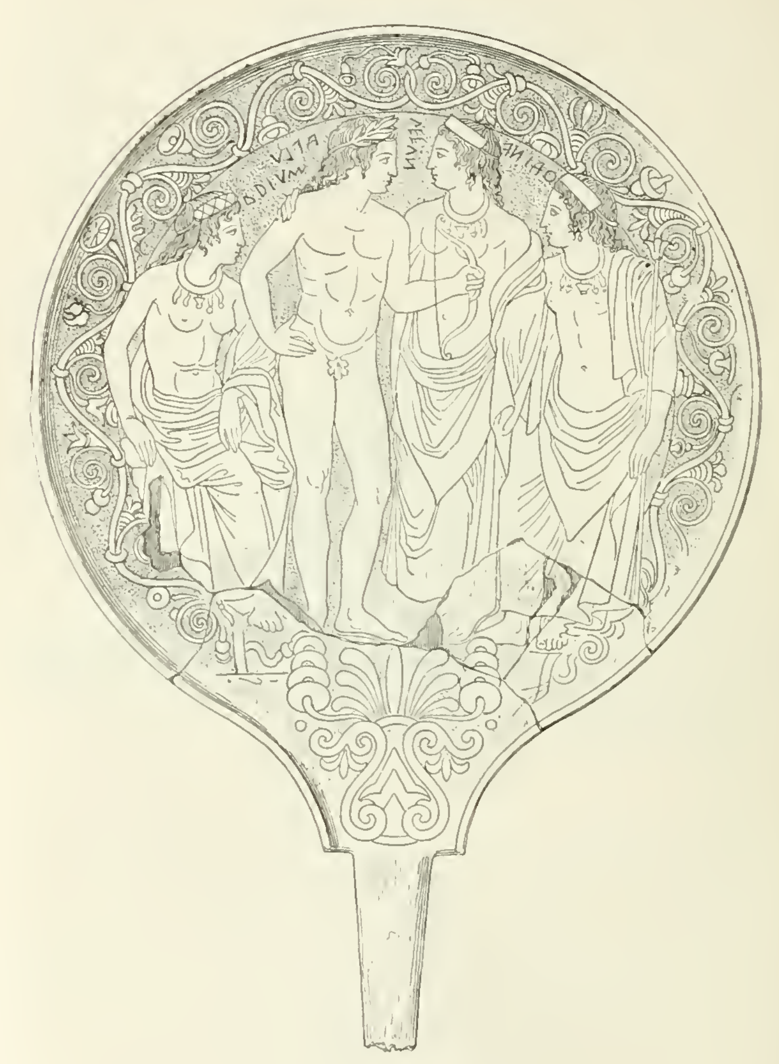


Fig. 304. — Miroir étrusque.

navigateurs et commerçants, ils exploitaient les mines partout où ils en trouvaient. M. Lenormant a émis sur ce sujet quelques considérations historiques qui méritent d'être citées ici. « Voici trois faits élémentaires

et dont les recherches récentes sur l'humanité primitive ont partout vulgarisé la connaissance. Le premier est la prodigieuse antiquité de la métallurgie dans les civilisations asiatiques; le second, l'antériorité

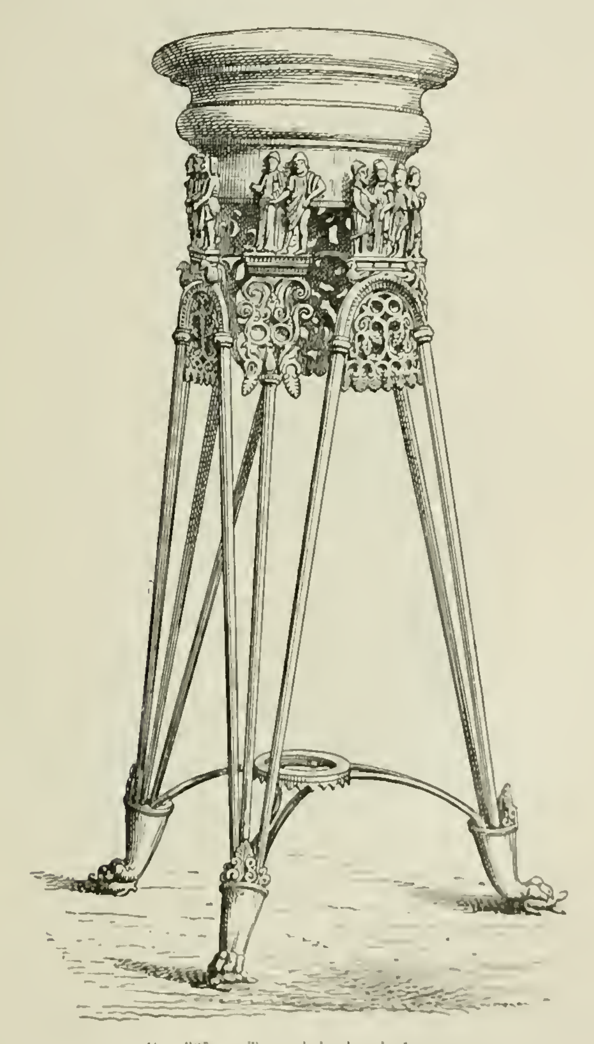


Fig. 305. — Trépied du duc de Luynes.

du travail du cuivre sur le travail du fer, à tel point que l'*âge du bronze* représente dans l'histoire de la civilisation une longue période qui a précédé l'*âge du fer*. Le dernier fait, enfin, est celui-ci, que presque

aussitôt que les hommes ont su fondre le cuivre et en fabriquer des instruments, ils ont reconnu ses nombreuses imperfections dans un emploi à l'état pur et la nécessité de le rendre plus dur et plus résistant par un alliage, qu'en un mot ils se sont mis tout de suite à fabriquer du bronze. Aussi haut que nous remontions dans les deux plus

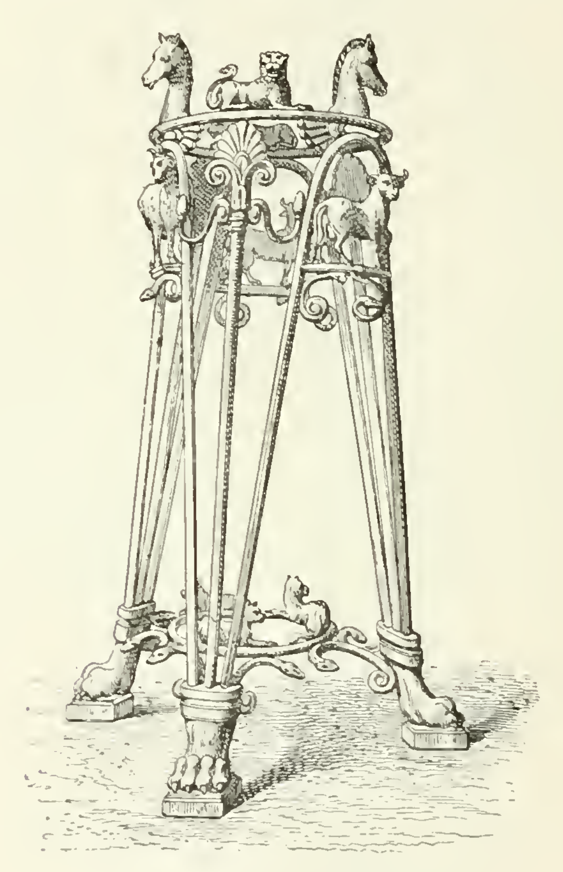


Fig. 306. — Trépied de la collection Pourtalès.

vieilles civilisations du monde, en Égypte et en Chaldée, nous trouvons l'usage du bronze. Celui des instruments de cuivre pur est si bien abandonné, si bien oublié, qu'il n'a pas laissé de vestiges. Mais qu'est-ce que le bronze? Un alliage de cuivre et d'étain. Or les Égyptiens et les Babyloniens trouvaient le cuivre sur leur territoire ou dans des districts touchant à leur frontière; mais, pour l'étain, on ne le rencontrait

qu'à de bien grandes distances. Le moindre outil de bronze que l'on recueille auprès de Memphis, dans un de ces tombeaux où il est demeuré enfermé depuis soixante siècles, révèle donc un antique et lointain commerce qui apportait à l'Égypte pharaonique, naissant à la civilisation au milieu des peuples encore absolument sauvages, l'étain du Caucase, de l'Inde ou de l'Espagne. Sans ce commerce, en effet, on ne pourrait pas en expliquer l'existence, puisque l'étain ne se trouve dans la nature sur aucun point plus rapproché de l'Égypte. »

Une inscription cunéiforme, gravée sur un bronze assyrien et traduite par M. Oppert, paraît démontrer que, vingt siècles avant notre ère, les Assyriens savaient assez travailler le bronze pour en faire des statuettes. Tout le monde a vu au musée assyrien du Louvre le petit

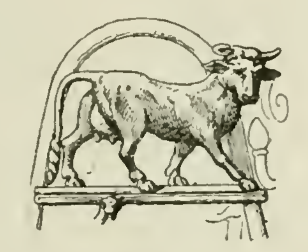


Fig. 307. — Génisse du trepied Pourtalès.

lion en bronze qui est placé sur un autel à trois faces; c'est le premier monument découvert par M. Botta à Khorsabad, dont on fait remonter la fondation au VIIIe siècle environ avant notre ère. M. de Longpérier en explique ainsi l'emploi : « Cette admirable figure, dit-il (fig. 303), un des plus beaux ouvrages que l'antiquité nous ait légués, paraît n'avoir pas eu d'autre destination que de servir de base et de décoration à l'anneau qui la supporte; anneau auquel on attachait probablement l'extrémité d'une corde, à l'aide de laquelle on hissait un voile au-dessus de la porte. Ce lion n'était pas mobile; à sa partie inférieure existe un goujon de scellement. Il ne doit donc pas être confondu avec d'autres lions de bronze trouvés récemment à Nemrod, et sur lesquels on voit des inscriptions cunéiformes et en caractères phéniciens. On pense que ces monuments ont servi comme poids. Quant au lion de Khorsabad, il appartenait bien certainement au système général des portes; car à chacune d'elles on a retrouvé les pierres du scellement où des figures pareilles avaient été fixées. »

En Grèce, c'est dans l'île d'Égine que l'industrie du bronze paraît

avoir fleuri d'abord et ensuite dans l'île de Délos. Corinthe eut, pendant plusieurs siècles, la réputation de fournir les plus beaux bronzes, mais cette réputation déchut et s'éteignit même complétement plus tard. Le bronze corinthien était de plusieurs couleurs et les différentes parties de la statue présentaient elles-mêmes des nuances différentes.

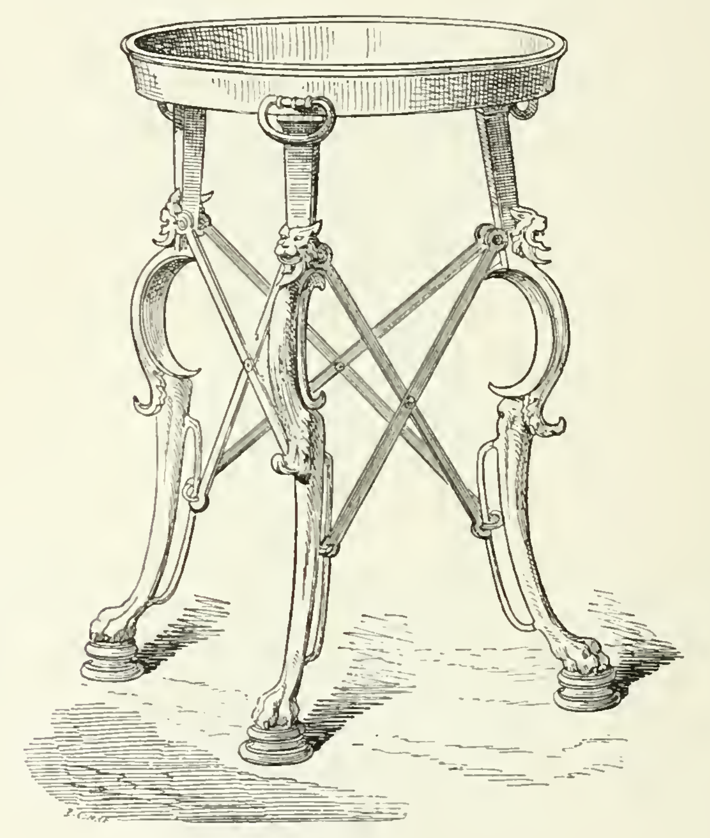


Fig. 308. — Trépied en bronze. (Louvre.)

L'étain, le zinc et le plomb constituaient avec le cuivre les alliages les plus ordinaires, mais dans des proportions très-variables.

Les Étrusques ont, aussi bien que les Grecs, et probablement à la même époque, poussé jusqu'à ses dernières limites l'industrie du bronze. Je n'ai pas à m'occuper ici des grandes statues de bronze qui appartiennent par leur essence au chapitre qui traitera spécialement de la sculpture. Mais dans les ouvrages en bronze destinés à des usages

journaliers, je dois signaler l'emploi très-fréquent des dessins gravés en creux et à la pointe; c'est ce que les Italiens appellent *graffiti*. Ce genre de décoration, que l'industrie moderne emploie bien rarement, apparaît surtout dans les cistes, les coffrets, les miroirs (fig. 304).

Parmi les très-nombreux ouvrages en bronze que nous ont laissés les Étrusques, la série des trépieds est une des plus intéressantes. Nous

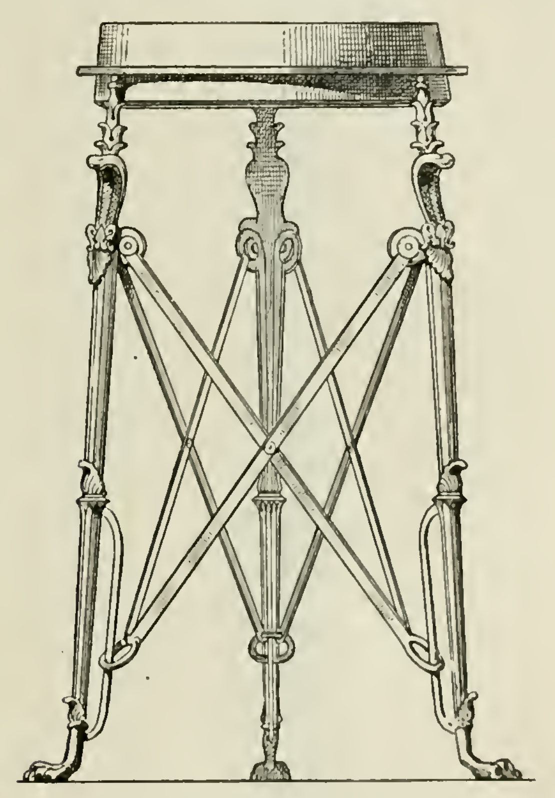


Fig. 309. — Trépied aux serpents.

avons expliqué dans le deuxième volume de cet ouvrage quel était l'usage du trépied, et nous en avons donné plusieurs représentations (tome II, fig. 692 à 694). Au point de vue du travail du bronze, nous citerons plus particulièrement le fameux trépied connu sous le nom de trépied du duc de Luynes, qui fait partie du cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale (fig. 305). On peut signaler aussi le beau trépied qui faisait partie de la collection Pourtalès (fig. 306). Il est décoré

de chevaux et de génisses d'un travail exquis et d'une tournure extrêmement vive et animée, comme on en peut juger par la figure 307 qui

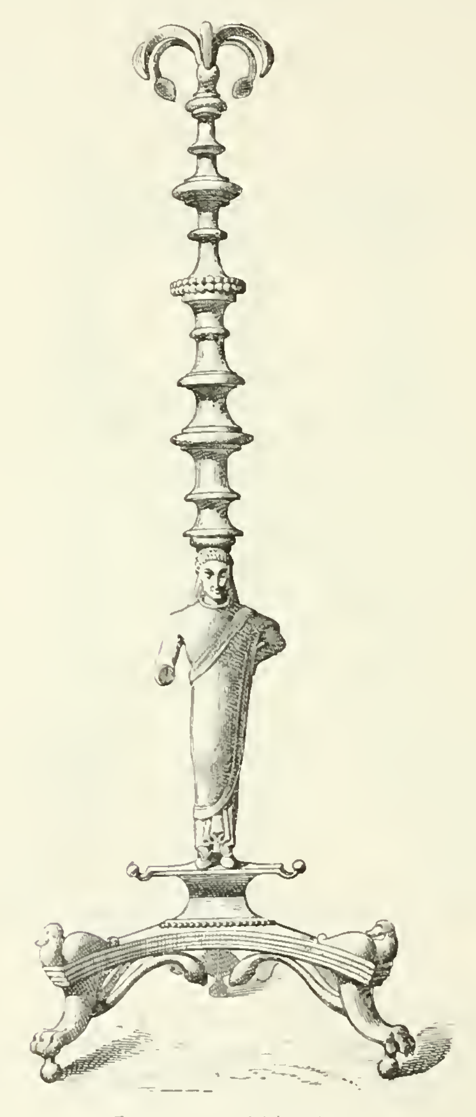


Fig. 310. — Candelabre étrusque.

reproduit un fragment de ce trépied. Les figures 308 et 309 montrent des trépieds romains, dont la forme est extrêmement élégante, mais

qui n'ont pas dans leur décoration la même richesse ornementale que les ouvrages précédents. On remarquera, au surplus, que l'art romain

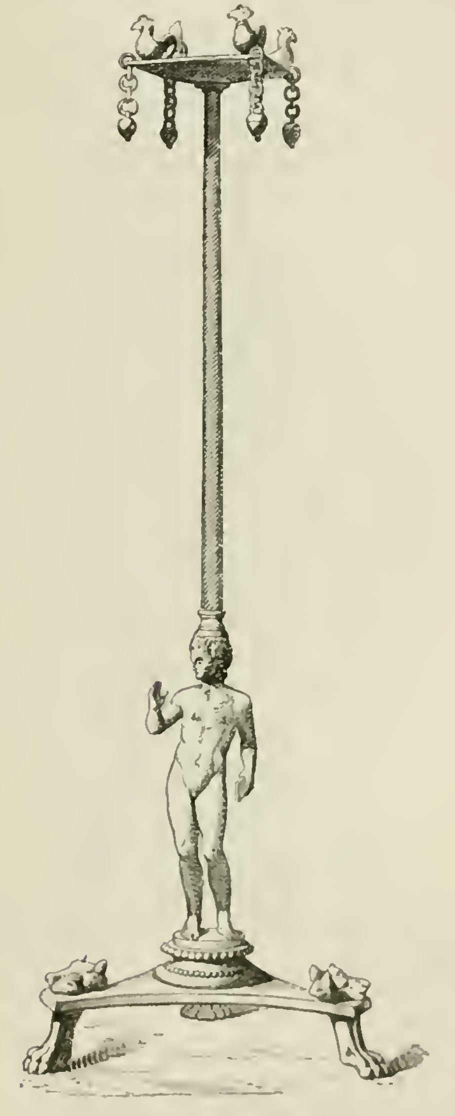


Fig. 311. — Candélabre étrusque.

est, en général, beaucoup plus pondéré que l'art étrusque, mais s'il n'en a pas les bizarreries, il n'en a pas non plus les audaces.

Les Étrusques ont trouvé une incroyable quantité de types pour varier la forme et la décoration de leurs candélabres. C'est un prêtre

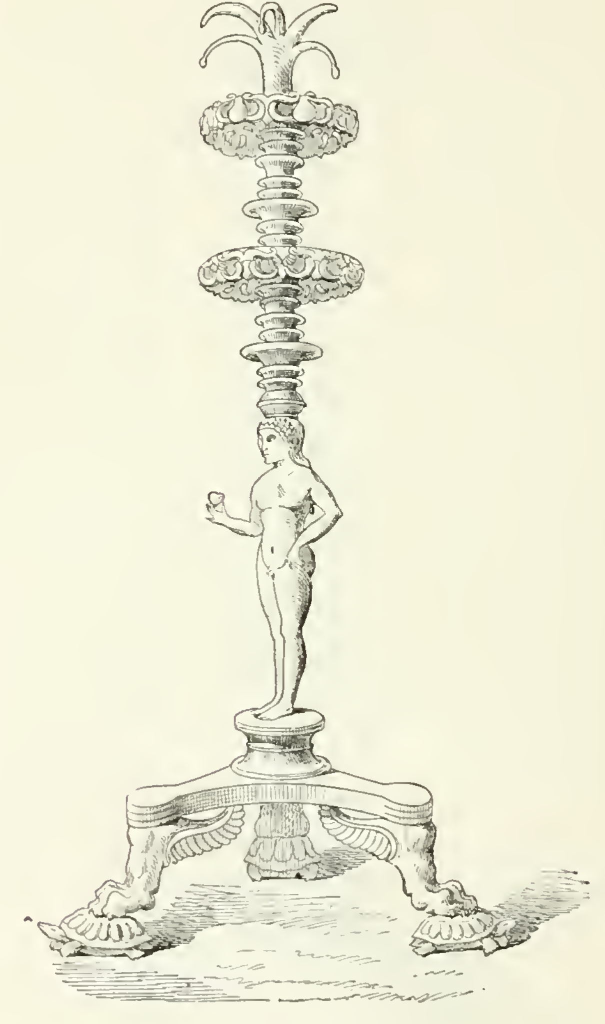


Fig. 312. — Candélabre.

étrusque, de style archaïque, qui sert de support à celui qui est représenté sur la figure 310. Au contraire, dans la figure 311, la tige repose sur la tête d'un adolescent, d'une grande souplesse de mouvement. Cette tige est extrêmement mince et assez élevée, mais en voici une

autre (fig. 312) d'une forme absolument différente, bien qu'elle repose également sur un personnage d'une nudité complète. Enfin, la figure 313 montre un candélabre dont la tige porte sur la tête d'une femme drapée et assise sur un siége à dossier. La base de ces candélabres n'est pas moins variée que la tige, bien que le principe décora-

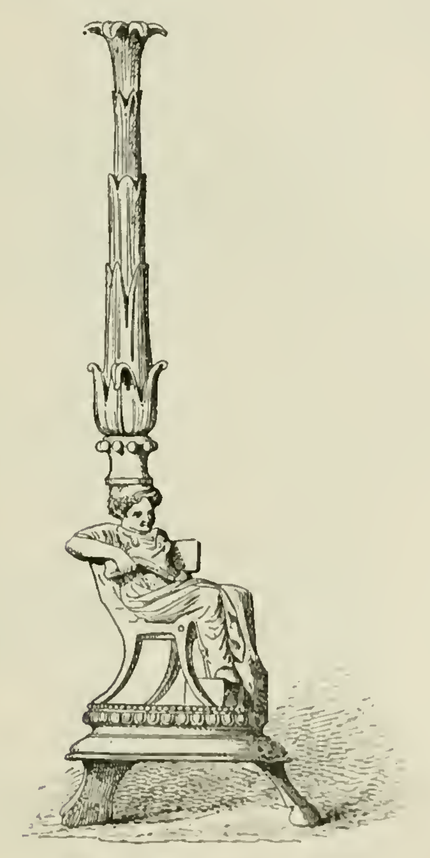


Fig. 313. — Candélabre trouvé à Chiusi.

tif soit presque partout le même, puisqu'il consiste en trois pieds d'animaux disposés en triangle.

La figure 314 représente une lampe romaine d'un travail exquis : elle a été trouvée à Pompéi et fait partie du musée de Naples. Les flancs de la lampe sont décorés de gracieuses arabesques et un charmant petit groupe, posé sur le bouchon, montre un enfant jouant avec

une oie; ce joli couvercle est relié par une chaînette à l'anse de la lampe.

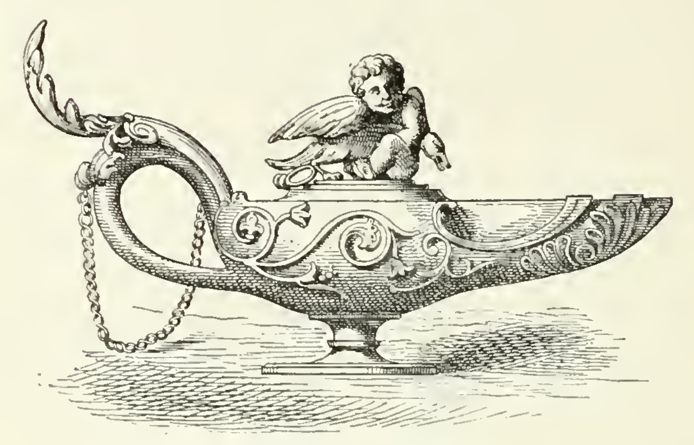


Fig. 314. — Lampe en bronze du musée de Naples.

Si nombreuses que puissent être les lampes antiques contenues dans nos collections, ce sont les vases qui ont fourni à nos chercheurs d'antiquités la plus ample récolte. Là encore nous allons retrouver la

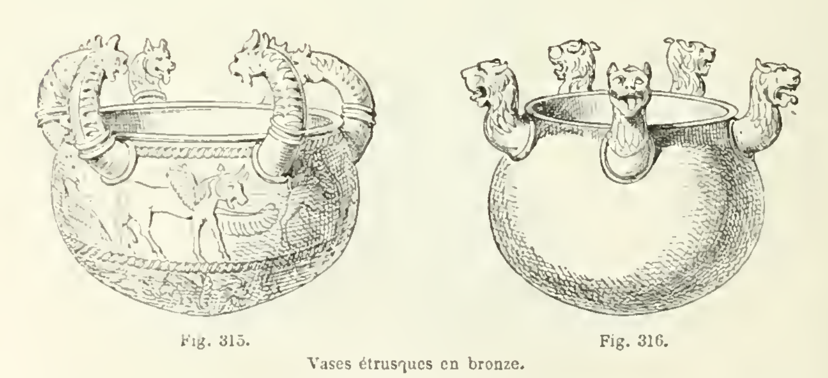


Fig. 315. Fig. 316.

Vases étrusques en bronze.

différence si profonde de goût et de style qui distingue la fabrication étrusque et la fabrication romaine.

Un type extrêmement original, et qui est assez fréquent dans la fabrication des Étrusques, c'est celui d'un vase de bronze dont la forme est arrondie à la base et dont la large ouverture est décorée de têtes d'animaux fantastiques tirant la langue et surgissant d'un long

cou. Tantôt ces têtes se replient à l'intérieur (fig. 315) et semblent vouloir humer le liquide contenu dans le fond du vase, tantôt elles

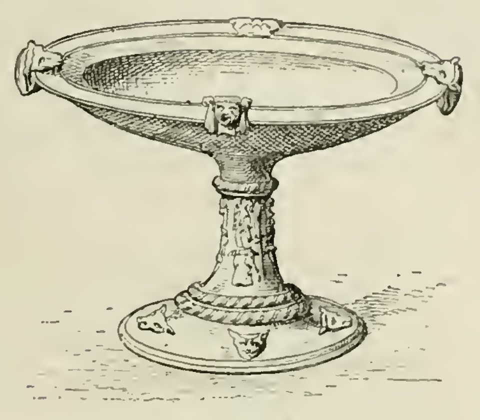


Fig. 317. — Coupe étrusque.

se dressent à l'extérieur, comme si elles voulaient en défendre les approches (fig. 316). Au reste, l'emploi des têtes d'animaux est un des

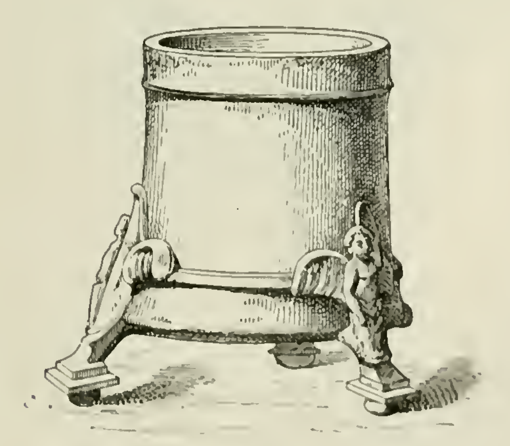


Fig. 318. — Vase de bronze.

traits caractéristiques de la décoration étrusque (fig. 317). Les personnages ailés, comme ceux qui décorent les pieds du vase représenté sur la figure 318 sont aussi très-communs sur les monuments trouvés dans les tombeaux étrusques.

La figure 319 représente un vase de bronze qui n'est pas moins remarquable par l'élégance de son galbe que par la singularité de ses ornements. Un aigle, qui vient de s'abattre avec une proie dans ses serres, est posé sur le goulot, à la partie opposée au bec par lequel le liquide doit s'écouler. Plus bas, sur la panse du vase, une oie, vue à mi-corps, lève la tête et semble vouloir s'échapper. Cette oie fait ici l'office d'une anse, et sa disposition est telle que le vase devait être en



Fig. 319. — Vase de bronze.

somme peu commode à manier. Il est probable que ce vase, qui a été découvert à Pompéi, n'était pas d'un usage journalier, et que sa bizarrerie en faisait un meuble purement décoratif. Le vase représenté sur la figure 320 est aussi fort intéressant, mais celui que montre la figure 321 répond certainement au type le plus usité.

Le talent des ciseleurs de l'antiquité se montre surtout dans le détail des manches de miroir (fig. 322), des rebords ou des anses de vases. Quelquefois l'anse est décorée d'un petit sujet (fig. 323); elle prend la forme d'un animal (fig. 324), elle se couvre d'élégantes ciselures représentant des oiseaux (fig. 325) ou des plantes; très-souvent

elle s'adapte aux vases par une tête humaine (fig. 326, 327, 328), ou bien elle se contourne sur elle-même par de gracieux enroulements (fig. 329).

Pline nous a laissé sur l'exploitation des mines de cuivre et sur les principaux centres de fabrication du bronze, à l'époque où il vivait, quelques renseignements qui doivent naturellemement trouver leur place ici. « Parlons maintenant, dit-il, des mines de cuivre (*æs*); métal placé au troisième rang pour la valeur et pour l'usage. Encore estime-



Fig. 320. — Vase de bronze.

t-on l'airain de Corinthe plus que l'argent, et, peu s'en faut, plus que l'or même. Le nom de cuivre (*æs*) reste aussi consacré dans beaucoup de termes de finance, comme nous l'avons dit.

« Nous avons indiqué combien de temps le peuple romain employa seulement le cuivre comme monnaie. D'ailleurs, un autre fait antique atteste pour ce métal une estime contemporaine de Rome : c'est que le troisième collége établi par le roi Numa fut composé de fondeurs de cuivre.

« Le filon étant exploité comme pour les métaux précédents, on soumet le minerai à l'action du feu. Le cuivre se tire encore d'une pierre cuivreuse appelée cadmie. On renomme le cuivre d'Asie. On

renommait jadis celui de la Campanie, qui a cédé la prééminence au cuivre du territoire de Bergame, à l'extrémité de l'Italie. On dit même que depuis peu il en a été trouvé dans la province de Germanie. On en obtient aussi de la pierre dite *chalcitis*, dans l'île de Chypre, où s'est faite la découverte du cuivre. Bientôt le cuivre de Chypre tomba dans le discrédit, parce qu'il s'en rencontra de supérieur en d'autres pays, surtout l'*aurichalcum*, qui fut longtemps le meilleur et le plus

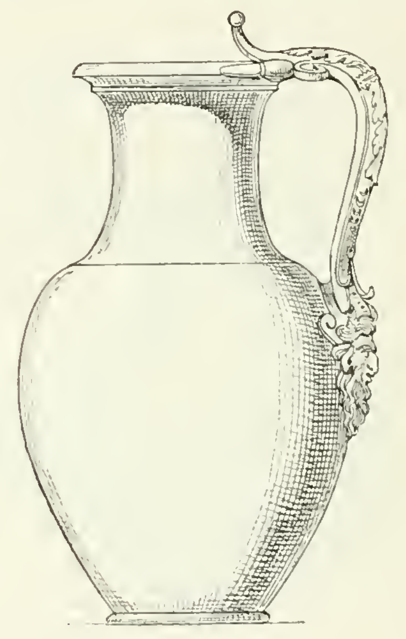


Fig. 321. — Vase de bronze.

recherché. Il y a bien des années qu'on ne trouve plus d'aurichalcum, la terre étant épuisée. Après celui-là le meilleur cuivre a été le sallustien, qu'on tirait du territoire des Centrons, dans les Alpes; il ne dura guère lui-même, et il fut remplacé par le cuivre livien, dans les Gaules. L'un et l'autre avaient été dénommés d'après les propriétaires de la mine : le premier, d'après Salluste, ami du dieu Auguste, le second d'après la femme de ce prince. Le cuivre livien a bientôt manqué; cette mine est en effet aujourd'hui du plus mince rapport. Maintenant toute la vogue s'est portée vers le cuivre marien, appelé aussi cuivre de Cordoue; après le cuivre livien, c'est celui qui absorbe le mieux la cad-

mie, et il approche, dans les sesterces et les doubles as, de l'excellente qualité de l'aurichalcum. Quant aux as, on n'y emploie que le cuivre de Chypre. Telles sont les espèces renommées de cuivre naturel.

« Les autres espèces sont artificielles. J'en traiterai en lieu et place, indiquant cependant tout d'abord la plus célèbre. Autrefois le cuivre était mêlé à l'or et à l'argent, et cependant le travail était plus pré-

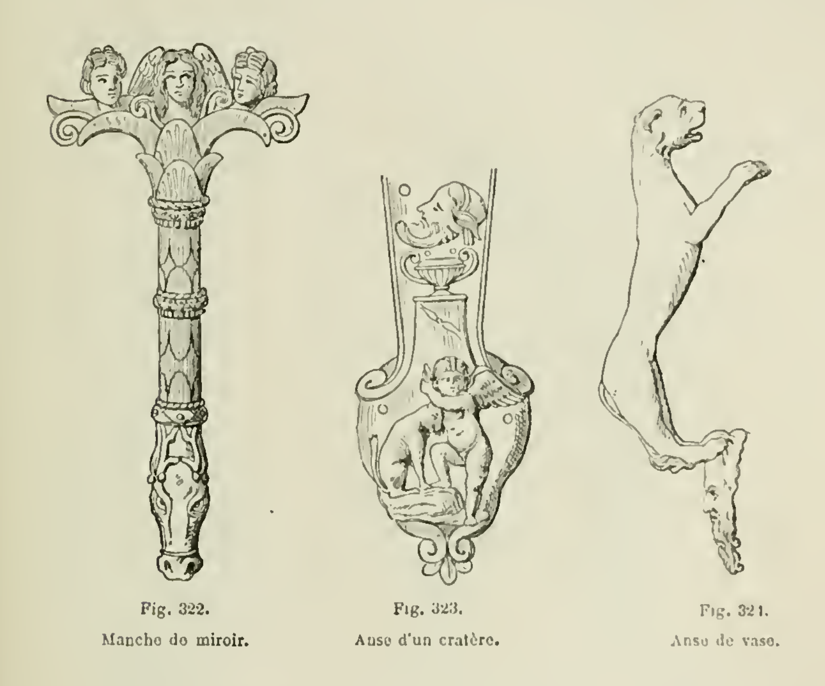


Fig. 322. Manche de miroir.

Fig. 323. Anse d'un cratère.

Fig. 324. Anse de vase.

cieux que la matière. Aujourd'hui on ne saurait dire lequel vaut le moins.

« Chose singulière! tandis que le prix des ouvrages n'a plus de bornes, la dignité de l'art est anéantie. Et en effet, on s'est mis à exercer, comme tout le reste, pour l'amour du gain, un art qui jadis ne s'exerçait que pour la gloire; aussi était-il attribué aux dieux, alors que les chefs même des nations cherchaient la gloire par cette voie. Le procédé pour fondre le bronze précieux est tellement perdu, que depuis longtemps c'est à peine si le hasard donne quelquefois ce que l'art donnait toujours. De ces airains renommés dans l'antiquité, celui de Corinthe est le plus recherché; le hasard en fit l'alliage dans l'embrasement qui suivit la prise de cette ville. La passion de bien des gens

pour cet airain a été surprenante; car on rapporte que la seule cause pour laquelle Antoine proscrivit ce Verrès, que Cicéron avait fait condamner, fut que Verrès avait refusé de lui céder ses bronzes de Corinthe. Pour moi, je pense que la plupart n'affectent de se connaître en airain de Corinthe que pour se distinguer, et qu'au fond ils n'y en-

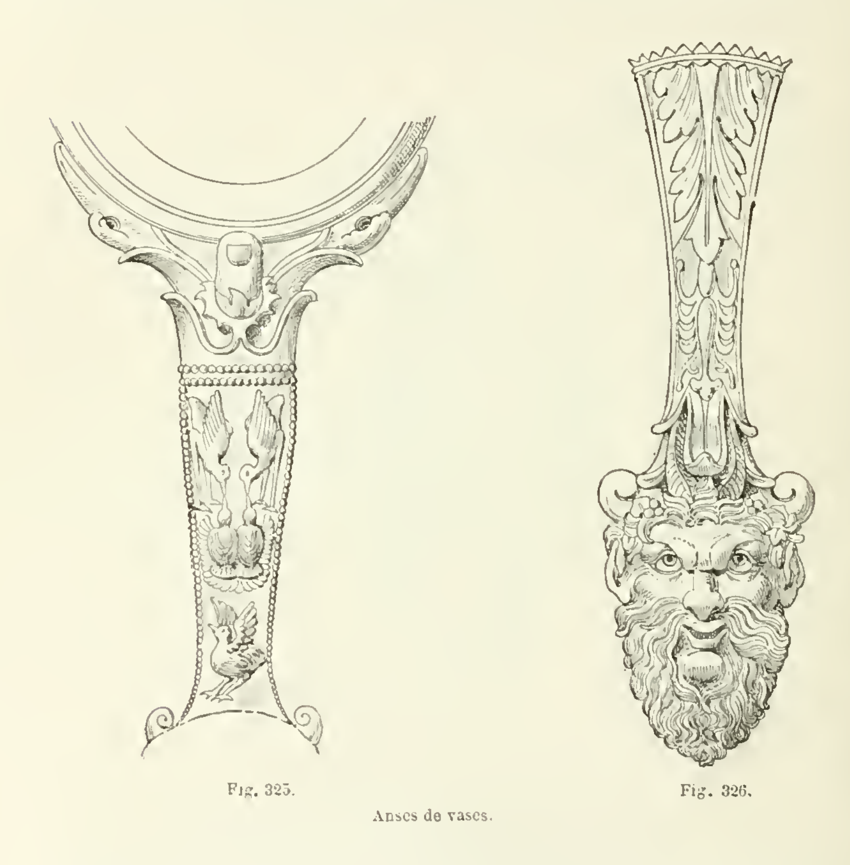


Fig. 325. Fig. 326.

Anses de vases.

tendent pas plus que les autres; je vais le prouver en peu de mots. Corinthe fut prise la troisième année de la 158e olympiade, l'an de Rome 608; or, plus d'un siècle auparavant avaient cessé de vivre ces statuaires célèbres dont aujourd'hui toutes les statues sont dites en airain de Corinthe. C'est pourquoi, pour réfuter nos prétendus connaisseurs, je marquerai l'époque des artistes, et, par la correspondance que je viens d'indiquer, il sera facile de passer des olympiades aux années de Rome. Il n'y a vraiment d'airain de Corinthe que les vases transformés par nos élégants tantôt

en plats, tantôt en lampes ou en cuvettes, sans égard pour ces objets précieux. On distingue trois espèces d'airain de Corinthe : le blanc, qui

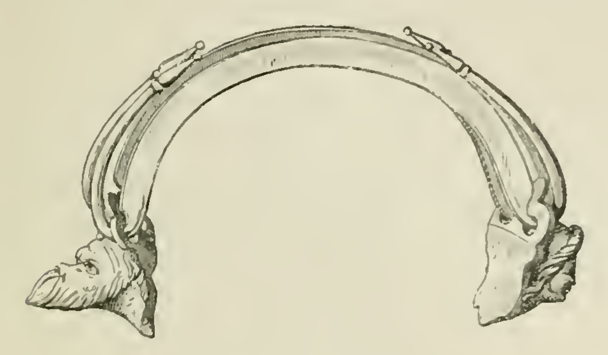


Fig. 327. — Anse de vase.

approche tout à fait de l'éclat de l'argent, parce que la proportion de ce métal y a dominé ; le second, où la couleur jaune de l'or a prévalu ;



Fig. 328. — Anse de bronze.

le troisième, où les trois métaux sont alliés par parties égales. Il est encore une quatrième espèce d'airain, dont on ne peut rendre raison, bien que la main de l'homme en fasse l'alliage ; mais la fortune y a aussi une part : cet airain, précieux pour les diverses espèces de statues, a la teinte du foie ; et pour cela il est nommé *hépatizon* ; de beaucoup inférieur à l'airain de Corinthe, il l'emporte cependant sur ceux d'Égine et de Délos, qui longtemps ont tenu le premier rang.

« L'airain le plus anciennement célèbre fut celui de Délos. On venait de tous les côtés de la terre aux marchés de cette île : ses fabricants l'employaient à faire des pieds et des supports de lits de table. Ce fut par là qu'il fut d'abord mis en vogue, puis il s'éleva aux statues des dieux et aux effigies des hommes et des animaux.

« L'airain d'Égine eut ensuite le plus de renom. Égine est une île qui ne produit pas d'airain, mais qu'ont rendue célèbre les alliages préparés dans ses ateliers. C'est là que fut pris le bœuf d'airain placé aujourd'hui dans le forum Boarium à Rome. Il peut servir d'échantillon de l'airain d'Égine. Un échantillon de celui de Délos est le Jupiter placé au Capitole, dans le temple de Jupiter tonnant. Myron em-

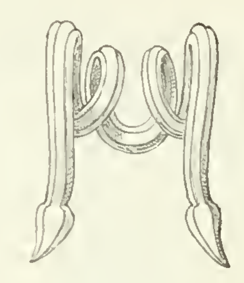


Fig. 329. — Détail de l'anse d'un plat.

ployait l'airain d'Égine, Polyclète celui de Délos. Contemporains et condisciples, leur rivalité s'étendait jusqu'à la matière dont ils se servaient.

« A Égine on ne travaillait spécialement que les bobèches des candélabres, comme à Tarente les fûts ; ainsi deux fabriques en partageaient l'honneur. On n'a pas honte de mettre à des chandeliers un prix égal à la solde d'un tribun militaire ; des chandeliers, dont le nom vient évidemment de chandelle. Un de ces chandeliers fut vendu avec un singulier accessoire : le crieur public Théon fit un lot de ce chandelier et de l'esclave Clésippe, foulon de son métier, bossu d'ailleurs et désagréable à voir. Gegania acheta le lot 50,000 sesterces (10,500 francs) ; elle fit parade à table de son emplette, et exposa cet esclave, nu, à la risée des convives ; puis s'étant éprise de lui, le mit sur son testament. Devenu immensément riche, Clésippe révéra ce chandelier comme une divinité ; nouveau contingent aux histoires sur l'airain de Corinthe. Toutefois les mœurs furent vengées : il fit élever à la défunte un magnifique mausolée qui gardera éternellement au-

dessus du sol le souvenir de l'infamie de Gegania. Si on donne généralement à ces candélabres le nom de candélabres de Corinthe, quoiqu'il soit constant qu'aucun n'est de Corinthe, c'est qu'on se rappelle que Mummius détruisit cette ville; mais on oublie que sa victoire dispersa en même temps les bronzes provenant de plusieurs villes d'Achaïe.

« Les anciens faisaient en airain les seuils même et les portes des temples. Je trouve que Cnéius Octavius, qui fut décoré du triomphe naval pour avoir vaincu Persée (an de Rome 586), fit élever au cirque Flaminien un double portique appelé Corinthien, parce que les chapiteaux des colonnes étaient d'airain. Je trouve encore que le temple même de Vesta fut couvert d'airain de Syracuse. C'est également en airain de Syracuse que sont les chapiteaux des colonnes du Panthéon placés par M. Agrippa. Les particuliers opulents ont aussi employé ce genre de luxe. Le questeur Sp. Carvilius, entre autres chefs d'accusation, reprocha à Camille d'avoir des portes d'airain à sa maison.

« Quant aux lits de table, aux buffets et aux tables à un pied en airain, ce fut, selon L. Pison, Cn. Manlius qui, après sa conquête de l'Asie, les apporta le premier lors de son triomphe, qui eut lieu l'an de Rome 567. D'après Valérius Antias, L. Crassus, héritier de l'orateur L. Crassus, vendit beaucoup de ces lits garnis d'airain. On fabriquait en airain des bassins de trépieds, nommés delphiques, parce qu'on en faisait surtout des offrandes à Apollon de Delphes. Les lustres, soit suspendus, soit portant les lumières comme les arbres leurs fruits, plaisaient aussi dans les temples. Tel est celui du temple d'Apollon Palatin : Alexandre le Grand l'avait enlevé lors de la prise de Thèbes et l'avait consacré au même dieu dans la ville de Cyme.

« L'art ensuite se mit communément à représenter les dieux. Je trouve que la première statue en bronze, faite à Rome, est celle de Cérès; les frais en furent pris sur le pécule de Sp. Cassius qui, aspirant à la royauté, fut mis à mort par son père. Des statues des dieux, l'airain passa aux statues et à la représentation des hommes, de diverses façons. Les anciens leur donnaient une teinte avec du bitume, ce qui rend d'autant plus surprenant qu'ensuite on se soit plu à les dorer. Je ne sais si cette dernière invention est romaine; toujours est-il qu'à Rome même elle n'est pas ancienne. On n'érigeait ordinairement de statues qu'à des hommes méritant l'immortalité par quelque action éclatante. Ce fut d'abord pour les victoires dans les jeux sacrés, et surtout dans les jeux olympiques. Là il était d'usage de consacrer la statue

de tous ceux qui avaient remporté un prix. Quant à ceux qui avaient vaincu trois fois, on leur érigeait une statue qui était leur portrait : ce genre de statues est appelé iconique. Je ne sais si ce ne sont pas les Athéniens qui les premiers ont dressé des statues aux frais du public; et cela à l'occasion des tyrannicides Harmodius et Aristogiton. Le meurtre d'Hipparque eut lieu l'année où les rois furent chassés de

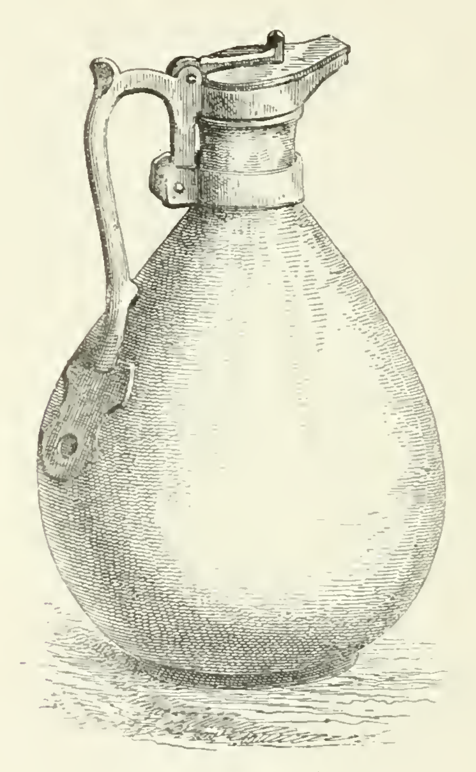


Fig. 330. — Bouteille en bronze.

Rome. Par une émulation honorable, cet usage a été ensuite universellement adopté. Les places publiques de toutes les villes municipales se sont ornées de statues ; le souvenir des personnages s'est perpétué, et l'on a inscrit le détail de leurs fonctions, que la postérité lira sur le socle de leurs statues, et non plus seulement sur leurs tombeaux. Bientôt les maisons particulières et les atriums sont devenus autant de places publiques, et les clients se sont mis à honorer leurs patrons. »

La fabrication du bronze a continué jusqu'à la fin de l'empire ro-

main, et la Gaule y a contribué pour une forte part. Des objets d'un usage journalier, comme la bouteille trouvée près de Saumur (fig. 330) et des bijoux d'une grande élégance, comme le collier en bronze que reproduit la figure 331 et qui a été trouvé également sur le sol de

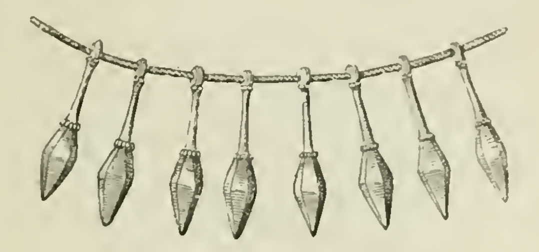


Fig. 331. — Collier en bronze.

la Gaule, montrent combien l'emploi du bronze était fréquent dans ce pays. Ce joli collier, composé d'une série de fers de lance accrochés à une petite chaînette, suffirait aussi à prouver que chez les anciens, les bijoux de la plus grande distinction n'étaient pas toujours faits en métaux précieux.

Le fer. — Le fer était utilisé pour tous les intruments de l'agriculture, mais il était rarement employé dans le mobilier, et presque jamais il n'a servi de matière première aux ouvrages d'art. Cependant on cite quelques rares statues faites avec ce métal. « L'artiste Aristonidas, dit Pline, voulant exprimer sur Athamas le repentir succédant à la fureur après qu'il a précipité son fils Léarque, mêla le cuivre et le fer, afin que la rougeur de la confusion fût rendue par la rouille qui se distinguait à travers l'éclat du cuivre : cette statue existe aujourd'hui encore à Thèbes. On a dans la même ville un Hercule de fer, œuvre d'Alcon, conduit à employer ce métal par la patience du dieu dans ses travaux. Nous voyons aussi à Rome des coupes de fer consacrées dans le temple de Mars Vengeur. » Ces rares exceptions confirment ce que nous disions : le bronze était en général préféré au fer pour les ouvrages d'une exécution soignée, et les magnifiques ferrures du moyen âge et de la Renaissance ne paraissent pas avoir eu leurs analogues dans l'antiquité.

Nous connaissons peu de monuments relatifs au travail de la serrurerie. Cependant le musée de Sens conserve un bas-relief qui montre un ouvrier travaillant le fer (fig. 332). Il est debout et tient d'une

main son marteau et de l'autre une barre de fer qu'il appuie sur une enclume. Ce monument, qui appartient à une basse époque, est d'un travail extrêmement grossier, mais il montre d'une façon très-nette les instruments dont se sert l'ouvrier.



Fig. 332. — Travail du fer.

Les anciens repassaient les couteaux et autres instruments de métal sur des meules à aiguiser qui ressemblaient beaucoup aux nôtres, comme on peut en juger par la figure 333, tirée d'une pierre gravée antique. On remarquera que le petit amour repasseur fait tourner la meule avec un mouvement de son pied exactement comme cela a lieu de nos jours.

« Les mines de fer, dit Pline le Naturaliste, se trouvent presque partout. L'île même d'Ilva (Elbe), sur la côte d'Italie, en produit. Les terres ferrugineuses se reconnaissent sans difficulté à leur couleur. Le mine-

rai se traite de la même manière que celui du cuivre; seulement en Cappadoce, on se demande s'il est un présent de l'eau ou de la terre; car ce n'est qu'arrosé avec l'eau d'un certain fleuve que le minerai donne du fer dans les fourneaux. Les variétés de fer sont nombreuses. La première cause en est dans les différences du sol et du climat. Certaines terres ne donnent qu'un fer mou et approchant du plomb : d'autres un fer cassant et cuivreux, détestable pour les roues et les clous, auxquels le fer mou convient; un autre n'est bon qu'en petits morceaux; on l'emploie pour les clous des bottines; un autre est très-sujet à la rouille. Tous ces fers s'appellent *stricturæ* (gueuses), terme dont on ne se sert pas pour les autres métaux, et qui vient de *stringere aciem* (*tirer le fer en barre*). Les fourneaux aussi établissent une grande différence : on y obtient un certain noyau de fer servant à fabriquer l'acier dur, ou d'une autre façon, les enclumes compactes et les têtes de marteau. Mais la différence la plus grande provient de l'eau dans laquelle on plonge le fer incandescent; cette eau, dont la bonté varie suivant les lieux, a rendu fameuses pour la fabrication du fer certaines localités, telles que Bilbilis et Turiasson en Espagne, et Côme en Italie, bien que ces endroits n'aient pas de mines de fer. Mais de tous les fers la palme est à celui de la Sérique, qui nous l'envoie avec ses étoffes et ses pelleteries. Le second rang appartient à celui des Parthes. Ce sont les seuls fers où il n'entre que de l'acier; tous les autres sont mélangés d'un fer plus mou. Dans l'empire romain, en certains endroits, le filon donne du fer de cette qualité, comme en Norique; c'est le procédé de fabrication en d'autres, comme à Sulmone; c'est la qualité de l'eau dans les lieux que nous avons cités plus haut. Il est aussi à observer que pour aiguiser il vaut mieux arroser la pierre avec de l'huile qu'avec de l'eau; l'huile rend le tranchant plus fin. Chose singulière! dans la calcination du minerai, le fer devient liquide comme de l'eau, et, par le refroidissement, il devient spongieux. On est dans l'habitude d'éteindre dans l'huile les menus fragments de fer, de peur que l'eau ne les rende durs et cassants. Le sang humain se venge du fer, qui, lorsqu'il en a été mouillé, est plus promptement attaqué par la rouille.



Fig. 333.
Meule à repasser.

« De tous les métaux, c'est le fer qui est en plus grande abondance. Sur la côte de la Cantabrie que baigne l'Océan, il est une montagne

très-élevée qui, chose incroyable, est tout entière de fer; nous en avons parlé en décrivant l'Océan. Le fer soumis à l'action du feu se gâte, si on ne le forge au marteau. Rouge, il n'est pas apte à être forgé; il faut qu'il commence à passer au blanc. Enduit de vinaigre ou d'alun, il devient semblable au cuivre. On le protége contre la rouille avec la céruse, le gypse et la poix liquide, préparation que les Grecs nomment *antipathia*. Quelques-uns prétendent qu'il y a en cela quelque cérémonie religieuse, et que dans la ville nommée Zeugma, sur l'Euphrate, est une chaîne de fer qu'Alexandre avait employée là à la construction d'un pont, et dont les anneaux renouvelés sont attaqués par la rouille, tandis que les anneaux primitifs en sont exempts. »

Les forges. — Il est impossible de préciser à quelle époque on a commencé à employer le soufflet de forge, mais son usage doit être fort ancien, puisqu'on en trouve la représentation dans le tombeau de



Fig. 334. — Forge. (D'après une peinture d'un tombeau égyptien.)

Thouthmès III, près de Thèbes (fig. 334). Ces soufflets consistaient en sacs de cuir ajustés dans une boîte d'où partait un long tube chargé d'envoyer le vent sur le feu. Il y avait deux de ces soufflets de chaque côté du brasier; l'opérateur montait dessus de manière à en avoir un sous chacun de ses pieds et il tenait en même temps dans ses mains une corde qui soulevait un des deux soufflets pendant que le pied appuyait sur l'autre. On voit que ce système implique la connaissance de la soupape. La figure 335, tirée du même tombeau, montre également une forge; on y voit bien les tubes qui envoient l'air sur le feu, mais la manière dont ils s'emplissent n'est pas très-compréhensible.

Les instruments qu'on employait au temps d'Homère pour travailler les métaux ne paraissent ni très-nombreux ni très-compliqués.

Vulcain avait dans ses forges un marteau, une enclume et des tenailles. C'est avec cela que ses ouvriers façonnaient le métal après l'avoir allié et fondu d'une manière convenable. Les soufflets de la forge de Vulcain, si nous en croyons les scoliastes, n'avaient qu'une seule ouverture pour

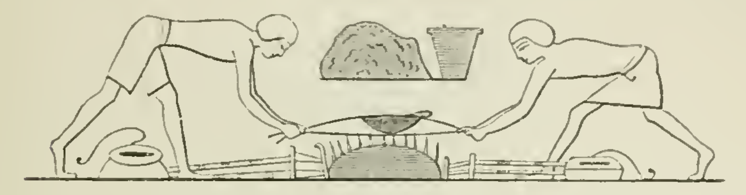


Fig. 335. — Forge. (D'après une peinture d'un tombeau égyptien.)

aspirer et pour exprimer l'air, en sorte qu'il y avait forcément interruption dans le souffle. On conçoit dès lors qu'il y ait eu dans la forge de Vulcain vingt soufflets agissant alternativement; c'était sans doute pour établir un courant d'air continu. Le métal se fondait dans des creusets, et était ensuite travaillé au marteau et ciselé dans certaines parties. Pendant toute l'antiquité l'art du statuaire a été absolument confondu avec l'industrie du fondeur; chaque artiste pratiquait lui-même toutes les parties techniques de ses ouvrages.



Fig. 336. — Tenailles de forgeron.

Les documents que les auteurs nous ont laissés sur la pratique des industries sont extrêmement restreints. Mais comme le culte de Vulcain était assez répandu, et qu'il existe plusieurs représentations montrant les idées que les anciens se faisaient de ses ateliers, nous pouvons nous faire une idée assez nette des outils et des habitudes des forgerons.



Fig. 337.
Enclume de forgeron.

Un bas-relief en marbre représentant la forge de Vulcain nous fait comprendre comment étaient faites les tenailles des forgerons. Nous reproduisons, figure 336, l'image de cet outil avec lequel ils retiraient le métal échauffé et le maintenaient sur l'enclume pendant qu'ils le travaillaient. L'enclume dont ils se servaient est également représentée sur des monuments antiques (fig. 337). Elle se compose d'une corne saillante placée sur un billot de bois et elle

est exactement pareille à celle qu'on emploie encore aujourd'hui pour le même usage.

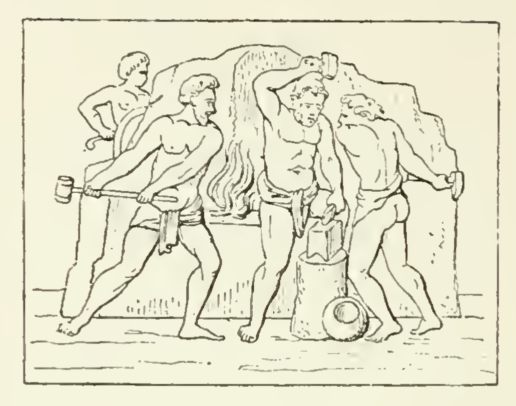


Fig. 338. — Forge antique.

La figure 338 représente une forge antique d'après un bas-relief qui décore un sarcophage, à Rome. Cette forge ressemble de tous points

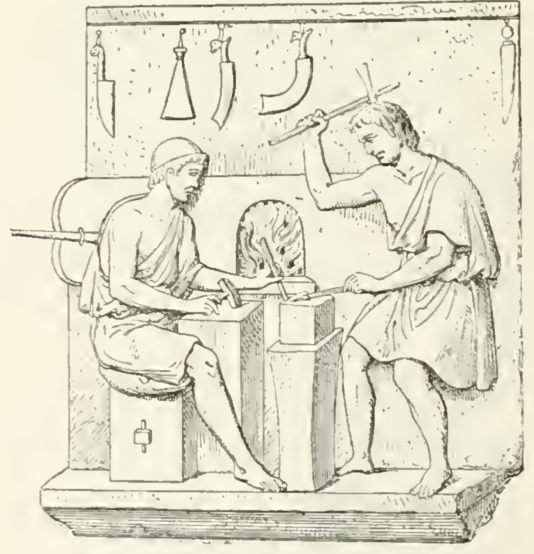


Fig. 339. — Fabrique de couteaux.

à celles que nous faisons aujourd'hui. Au centre, un des personnages,

qu'on reconnaît à son bonnet pour être Vulcain, le dieu forgeron, tient le fer sur l'enclume avec des tenailles; et le frappe avec un lourd marteau, conjointement avec ses deux ouvriers. Un vase plein d'eau, destiné à y plonger le fer ou les instruments lorsqu'ils seront échauffés, est placé au pied de l'enclume. Au fond on voit le feu avec un homme qui fait manœuvrer le soufflet. Tous ces personnages sont nus et ont seulement une petite draperie passée autour des reins.



Fig. 340 — Un atelier d'armurier.

L'outillage habituel d'une forge est représenté d'une manière encore plus explicite sur la figure 339, qui reproduit également un bas-relief du Vatican. Ici, les deux ouvriers, au lieu d'être nus, portent le costume habituel aux artisans, c'est-à-dire la tunique, laissant le bras droit découvert. Il est probable que nous sommes en présence d'une fabrique de couteaux, car on voit des instruments tranchants de différentes formes suspendus à la muraille.

Malgré certains attributs mythologiques, le bas-relief du Louvre, reproduit sur la figure 340, peut nous donner une idée assez exacte d'un atelier d'armurier. Le maître ouvrier est en train de polir l'intérieur d'un bouclier que lui présente un de ses aides. Près de lui un apprenti, assis par terre, travaille à une pièce d'armure, et un autre apprenti, caché derrière un meuble en métal, enlève sournoisement le bonnet d'un vieil artisan qui est en train d'ajuster un casque.

V

LES INDUSTRIES DU BATIMENT

Les carrières. — Le transport des blocs. — Les maçons.
Les charpentiers.

Les carrières. — Tout porte à croire que, dans l'ancienne Égypte, les prisonniers étaient employés au travail des carrières : Les ruines qui couvrent le pays attestent l'immense travail qu'il a fallu exécuter pour extraire des carrières les énormes pierres que nous voyons employées dans les temples.

Dans son *Histoire de l'habitation*, M. Viollet-le-Duc résume ainsi les méthodes employées pour extraire les blocs des carrières. « Les ouvriers habitués à mettre en œuvre la brique crue, le pisé et les roseaux dans leurs bâtisses, n'étaient point très-habiles à tailler la pierre ; ils n'avaient encore que des outils de cuivre qui s'émoussaient promptement, bien qu'on les trempât. Pour fendre les pierres dans la carrière, ayant observé que les calcaires se présentent naturellement par lits, ils dégageaient la surface horizontale extérieure ; puis, au moyen de poinçons de cuivre, ils creusaient de distance en distance, sur une même ligne, suivant la dimension qu'ils voulaient donner au bloc à extraire, des trous oblongs, étroits, et de la profondeur de quatre à cinq doigts. Cela fait, ils enfonçaient dans ces trous des coins de bois bien séchés ; ils mouillaient régulièrement ces coins qui, en gonflant, faisaient fendre la pierre suivant la ligne tracée par les entailles. A l'aide de leviers de bois durcis au feu, ils faisaient sortir le bloc de sa place. Ces blocs, en raison de la nature litée de la pierre, présentaient ainsi des parallélipipèdes dont ils régularisaient les faces et qu'ils assemblaient. Comme ce peuple est patient et laborieux, il parvint cependant à tailler régulièrement tous ces blocs, à les polir même à l'aide de pierres dures, à y creuser des traits, des figures ; car, de même que toute chose est réglée dans la manière de vivre sur les bords du Nil, toute construction, tout objet doit mentionner les motifs en vue desquels ces constructions ou objets ont été établis et le nom de ceux pour qui on les établit. »

Pline rapporte qu'un jour des ouvriers qui travaillaient dans les car-

rières de Paros, ayant fendu un bloc de marbre *avec des coins*, y trouvèrent une figure de Silène. Il ne dit pas, il est vrai, que les coins fussent en bois, mais il est permis de le supposer. Il est probable que pour extraire les blocs de leur carrière, on creusait dans la partie supérieure et aplanie du bloc une petite rigole avec des trous où l'on enfonçait des coins en bois que l'on mouillait et qui, se gonflant, fendaient le bloc et le détachaient dans toute sa longueur. On employait pour travailler le marbre des scies avec du sable qu'on tirait des Indes, de l'Éthiopie et des côtes de l'Adriatique.

Le transport des blocs. — La méthode employée par les Égyptiens pour soulever et faire mouvoir des masses énormes est un des problèmes qui ont le plus exercé la sagacité des archéologues. Au commencement de ce siècle, on admettait volontiers que les Égyptiens avaient eu une mécanique très-perfectionnée, dont les principes s'enseignaient dans les sanctuaires, et qui a été inconnue des Grecs. Cette théorie est abandonnée aujourd'hui, et une étude plus attentive des monuments a montré que le procédé employé par les Égyptiens consistait surtout dans le nombre énorme de bras qu'ils avaient à leur disposition. L'opinion émise par M. Letronne, dans une brochure publiée en 1845, est celle qui a prévalu. « Je suis étonné autant que personne, dit ce savant, de la patience et de l'adresse que les Égyptiens ont déployées dans ces occasions ; mais j'ai toujours été éloigné de leur attribuer une mécanique aussi perfectionnée que celle des modernes. S'ils avaient eu de telles ressources, les Grecs en auraient eu connaissance, eux qui, depuis Psammitichus, parcourant librement l'Égypte, furent les témoins des immenses travaux de ce prince et de ses successeurs. Dans aucune peinture égyptienne, on n'aperçoit ni poulies, ni moufles, ni cabestan, ni machines quelconques. Si les Égyptiens en avaient eu l'usage, on en trouverait la trace dans un bas-relief qui représente le transport d'un colosse. On le voit entouré de cordages et tiré immédiatement par plusieurs rangées d'hommes attachés à des câbles ; d'autres portent des seaux pour mouiller les cordages et graisser le sol factice sur lequel le colosse est traîné. La force tractive de leurs bras était concentrée dans un effort unique, au moyen d'un chant ou d'un battement rhythmé qu'exécute un homme monté sur les genoux du colosse. »

Le soin extrême avec lequel les Égyptiens ont représenté sur leurs monuments les outils qu'ils employaient dans les travaux de l'agricul-

ture et dans l'exercice des divers métiers peut en effet laisser supposer qu'ils auraient représenté de la même façon les machines pour élever ou transporter les matériaux pesants, s'ils en avaient fait usage. Mais quand les auteurs anciens nous racontent que Rhamsès a employé cent vingt mille hommes pour dresser un des obélisques de Thèbes, ils énoncent un fait qui seul annoncerait l'extrême imperfection, ou même, pour parler comme le savant que nous venons de citer, l'absence totale de mécanique chez les Égyptiens.

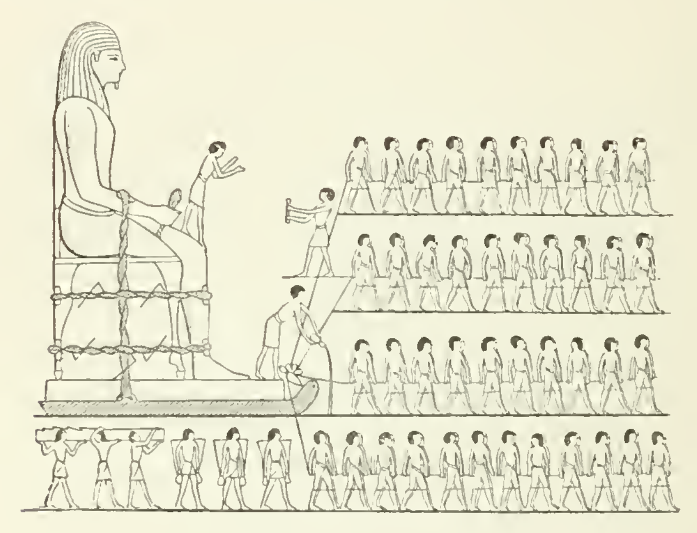


Fig. 341. — Transport d'un colosse.

Nous n'avons pu reproduire qu'une partie du monument représentant le transport d'un colosse (fig. 341). Le nombre des gens qui tirent la corde est beaucoup plus considérable sur l'original, et il est certainement beaucoup moindre que celui qui a dû être employé dans la réalité. Dans l'atlas de Minutoli, où la gravure de ce monument est coloriée, les hommes sont peints en rouge ; la statue est blanche et le capuchon bleu. Les ouvriers, de deux en deux groupes, portent des espèces de bandelettes blanches croisées sur la poitrine, ce qui n'est pas figuré dans notre gravure.

La manœuvre est fort curieuse à étudier ; le colosse, qui est lié très-fortement, est placé sur un traîneau. Sur ses genoux, on voit un personnage debout et battant la mesure avec ses mains. C'est évidemment l'architecte, ou l'ingénieur, faisant en quelque sorte l'office de chef

d'orchestre, pour donner de l'unité aux efforts des ouvriers qui doivent faire tous ensemble le même mouvement. En face de lui, et tournant le dos aux hommes qui tirent les cordes, un autre personnage, probablement un contre-maître, tient dans ses mains deux instruments qu'il parait frapper l'un contre l'autre, sans doute pour répéter avec plus de bruit le signal donné par celui qui commande la manœuvre. Immédiatement au-dessous de ce personnage on en voit un autre qui verse de l'eau sur les cordes pour les empêcher de prendre feu. Enfin la dernière rangée des hommes qui tirent le colosse est suivie d'ouvriers portant des seaux d'eau, et d'autres qui ont sur leurs épaules une poutre munie de crans.

Les inscriptions tracées sur le monument disent que le colosse avait douze coudées de hauteur. Elles n'indiquent malheureusement pas quelle est la nature du sol sur lequel il glisse. M. Wilkinson croit que ce devait être un lit de planches. On n'est pas non plus d'accord sur le liquide contenu dans les seaux, où les uns veulent voir de l'eau, tandis que les autres croient qu'ils devaient contenir une espèce de graisse ou de matière huileuse destinée à faire glisser le colosse plus facilement.

Dans une inscription traduite par M. Chabas, un fonctionnaire de la XIIe dynastie raconte le transport du colosse effectué sous sa direction. « Transport d'une statue de treize coudées en pierre de la localité. Or le chemin sur lequel elle devait aller était plus difficile que toute autre chose, et il était assez difficile d'amener des hommes de traction assez nombreux pour cela à cause de la pierre... Je fis partir des compagnies de jeunes recrues pour faire le chemin, ainsi que des corporations d'ouvriers sacrés et d'ouvriers tailleurs de pierre, leurs maîtres avec eux. Je dis : Que des hommes au bras fort aillent pour l'amener! Mon cœur se dilate : tous mes concitoyens étaient dans l'allégresse; c'était plus beau à voir que toute autre chose. Le vieillard, parmi eux, s'appuyait sur le jeune, et les forts s'opposaient à ceux dont le cœur faiblissait; leurs bras devinrent puissants; l'un d'entre eux faisait l'effort de mille. Alors cette statue à socle carré se mit à sortir de la montagne, spectacle grandiose plus que toute autre chose..... »

On transportait à bras d'homme les objets de petite dimension, les blocs moyens étaient traînés par des bœufs, et les très-gros se transportaient sur des traîneaux auxquels s'attelaient un très-grand nombre d'hommes. Ils étaient hissés ensuite à l'aide de plans inclinés, mais quand on voulait les descendre dans un caveau, M. Mariette suppose

qu'on les faisait poser sur une butte de sable, dont on dégarnissait ensuite les côtés, de manière que la masse s'affaissât par son propre poids, à mesure que le sable sur lequel elle était posée diminuait.

Il résulte de ce qui précède que les statues et les ouvrages de dimension colossale étaient travaillés au lieu même où on extrayait la pierre et apportés ensuite à leur destination. C'est le contraire qui a lieu aujourd'hui ; quand une statue ou un groupe de grande dimension doit décorer un édifice, on bâtit un échafaudage dans lequel le sculpteur, après avoir fait chez lui les ouvrages préparatoires, termine sur place l'ouvrage dont il a été chargé. Il semble au contraire probable que les sculpteurs égyptiens allaient dans la carrière même exécuter le travail qui leur avait été demandé.

Il paraît au surplus que le transport des colosses ne se faisait pas toujours sans difficulté. C'est ce qui résulte d'une aventure racontée par Hérodote au sujet d'un édifice que le roi Amasis avait fait venir d'Éléphantine, avec l'intention de le placer dans un temple et que finalement on a laissé à la porte.

« Deux mille hommes, dit-il, tous bateliers, furent occupés pendant trois ans à ce transport. Cet édifice est d'une seule pierre : il a en dehors vingt et une coudées de long, quatorze de large et huit de haut. Sa longueur en dedans est de dix-huit coudées plus vingt doigts ; sa largeur de douze coudées ; sa hauteur de cinq. Telles sont les dimensions extraordinaires de cet ouvrage monolithe. Il est placé à l'entrée du lieu sacré. On ne l'y fit point entrer, disent les Égyptiens, parce que, pendant qu'on le tirait, l'architecte, fatigué et ennuyé d'un travail qui lui avait coûté tant de temps, poussa un profond soupir. Amasis, regardant cela comme un présage fâcheux, ne voulut pas qu'on le fît avancer plus loin. Quelques-uns disent aussi qu'un de ceux qui aidaient à le remuer avec des leviers fut écrasé dessous, et que ce fut pour cela qu'on ne l'introduisit pas dans le lieu sacré. »

La manière que nous avons indiquée pour le transport des colosses n'était pas particulière à l'ancienne Égypte, on la retrouve dans tout l'Orient. La figure 342, tirée d'un bas-relief assyrien, montre un des grands taureaux ailés, comme ceux que nous avons au Louvre, qu'une multitude d'hommes traîne au moyen de cordes. Le taureau est entouré d'un échafaudage, portant sur un socle auquel sont attachées les cordes. Le procédé est donc en somme identique à celui que nous avons vu sur la figure 341. Nous n'avons pas de représentations analogues pour les Grecs et les Romains, mais rien ne prouve que la mécanique



Fig 312. — Transport d'un colosse. (D'après un bas-relief assyrien).

fût beaucoup plus avancée chez eux; seulement il y a lieu de supposer que les hommes étaient, dans une certaine mesure, remplacés par des chevaux ou des bœufs.

Les maçons. — Les briques mêlées d'argile et de paille étaient les matériaux les plus employés dans l'ancienne Égypte pour les maisons ordinaires. Les hypogées de Thèbes nous fournissent des documents sur la fabrication et l'emploi des briques. Dans la figure 343, nous



Fig. 343. — L'eau puisée à l'étang.
(D'après une peinture égyptienne.)

voyons des ouvriers venant puiser de l'eau dans un étang entouré d'arbres.

Quand l'argile était suffisamment mouillée et pétrie, on lui donnait la forme voulue à l'aide des instruments qui sont représentés dans la figure 344. On en faisait des piles régulières qu'on transportait ensuite jusqu'à l'endroit où devait s'élever la construction projetée. Les briques emportées étaient maintenues par des cordes fixées à un bâton que le porteur tient sur son épaule. Quelquefois aussi les briques étaient portées directement sur l'épaule. Nous avons un exemple de ces deux modes de transport dans les figures 345 et 346.

Les porteurs de briques sont précédés par un homme qui ne porte

pas de fardeaux, mais tient à la main un petit bâton et semble diriger la marche des ouvriers qui s'apprêtent à le suivre. Le bâton était en

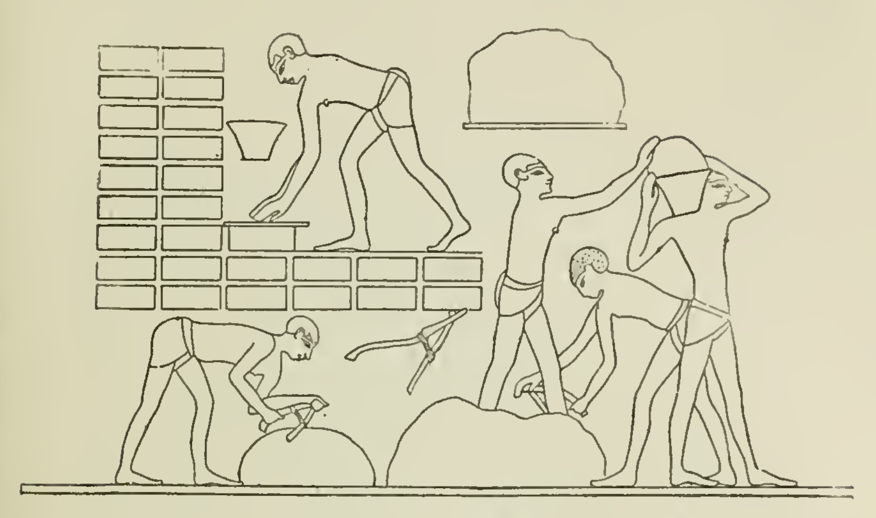


Fig. 344. — Fabrication des briques. (D'après une peinture égyptienne.)

Egypte l'insigne du commandement et le personnage qui le tient est toujours le chef des autres. Dans le registre supérieur de la figure 345,

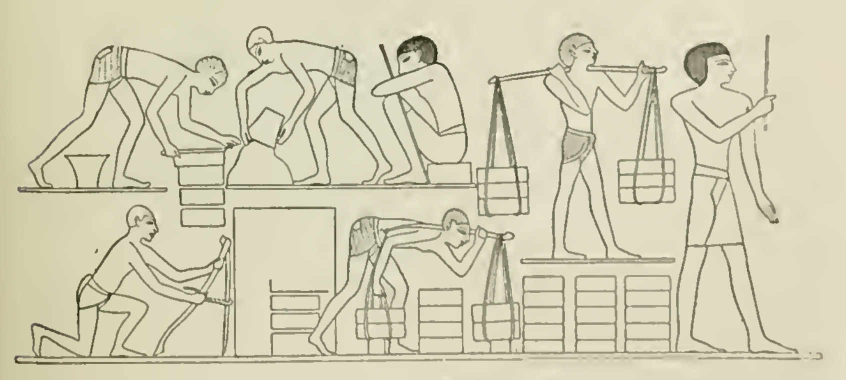


Fig. 345. — Fabrication des briques. (D'après une peinture égyptienne.)

nous voyons un autre chef de travail, représenté assis et tenant également un bâton. Il surveille le travail de la confection des briques, qui se fait devant lui.

Enfin la figure 347 nous montre l'emploi des briques dans la construction. Dans le monument original, la couleur dont sont peints les personnages indique qu'ils appartiennent à des races différentes. Les

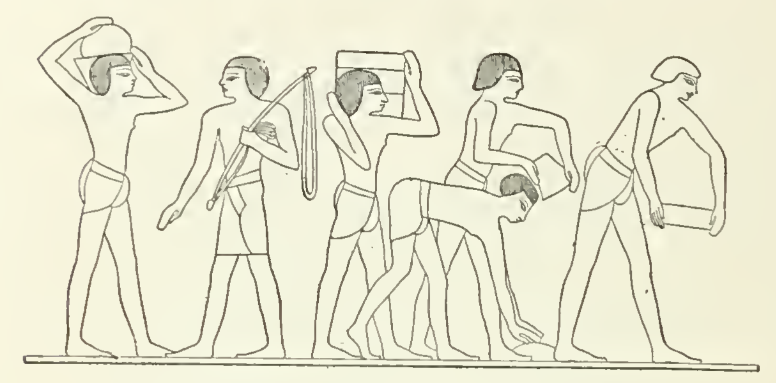


Fig. 346. — Transport des matériaux. (D'après une peinture égyptienne.)

véritables Égyptiens, parmi lesquels sont toujours les chefs, sont caractérisés par la teinte rouge de leurs chairs, tandis que les Asiatiques sont représentés de couleur jaune. Les Égyptiens qui font le travail des

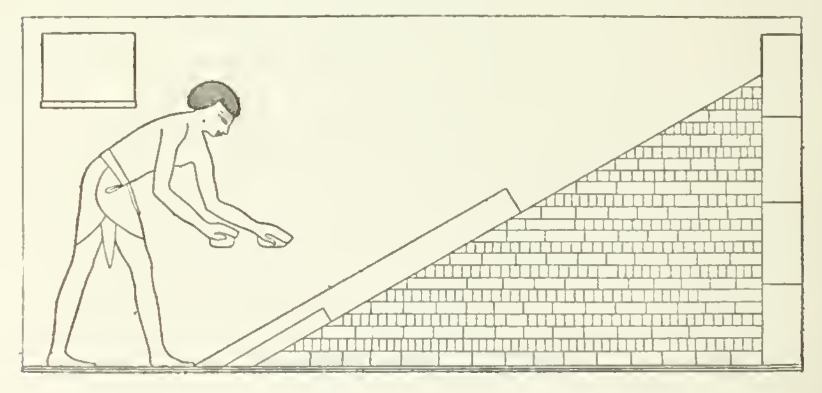


Fig. 347. — Construction et emploi des briques. (Fragment de peinture égyptienne.)

manœuvres sont peut-être des condamnés, mais les étrangers que nous voyons ici sont à coup sûr des prisonniers auxquels on imposait une tâche quotidienne souvent très lourde. On peut même supposer que ceux-ci sont des Juifs, puisque nous savons par les récits bibliques qu'ils étaient employés à ces sortes de travaux. « Vous exigerez d'eux,

dit le livre sacré, la même quantité de briques qu'ils rendaient auparavant sans en rien diminuer ». Et ce document, dit M. Paul Pierret, est confirmé par le papyrus Anastasi. Seulement il faut bien remarquer que les Hébreux n'ont pas été seuls employés à des travaux de ce genre, mais qu'ils étaient également imposés à un très-grand nombre de prisonniers appartenant à des nations différentes.



Fig. 348. — Porteurs de fardeaux. (Bas-relief de la colonne Trajane.)

Les monuments romains qui représentent des maçons dans l'exercice de leur travail sont d'une extrême rareté. Cependant les figures tirées de la colonne Trajane montrent des soldats romains employés à la construction d'un rempart; des légionnaires se passent des matériaux pour la muraille ou bien chargent des déblais dans des paniers d'osier (fig. 348 et 349).

Les charpentiers. — La colonne Trajane nous montre (fig. 350) des soldats romains occupés à abattre des arbres. Cette scène se rattache à la construction d'un camp, mais elle nous montre également que pour la manière d'opérer et pour l'outillage, il n'existe aucune différence entre les bûcherons de l'antiquité et ceux du temps présent.

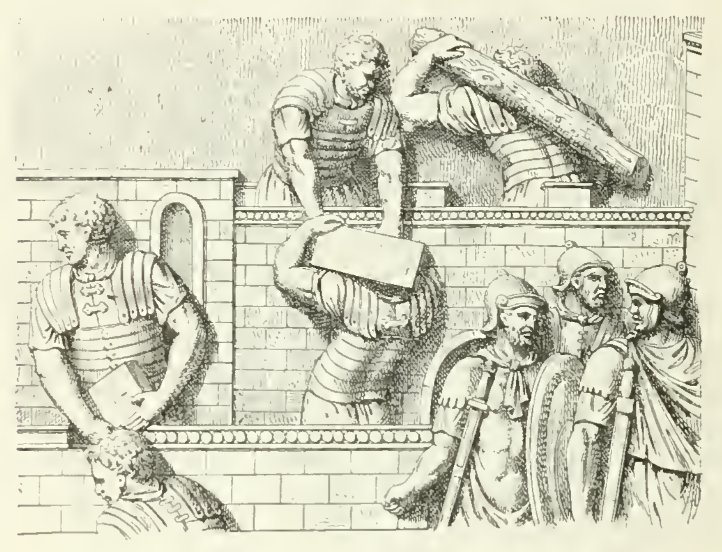


Fig. 349. — Porteurs de fardeaux. (Bas-relief de la colonne Trajane.)

Le même monument représente un peu plus loin deux soldats transportant un tronc d'arbre qui est suspendu par une corde à une barre de bois posée sur leurs épaules (fig. 351).

On employait différentes sortes de bois suivant l'usage qu'on en voulait faire. « Les arbres dont on se sert pour la construction des édifices, dit Vitruve, comme le chêne, l'orme, le peuplier, le cyprès et le sapin, n'y sont pas aussi propres les uns que les autres et l'on ne peut pas faire avec le chêne ce que l'on fait avec le sapin, ni du cyprès ce qu'on fait de l'orme, chacun ayant des propriétés différentes à cause des principes dont il est composé et qui ne présentent pas les mêmes effets. »

Le bois, beaucoup plus facile à se procurer et à travailler que la pierre, a dû être employé de tout temps en Grèce comme en Italie. Plus tard, quand l'usage de la pierre prévalut pour les temples, le bois

fut relégué dans le toit. A Athènes, la charpente continua longtemps à être le mode de construction le plus usité pour les maisons particulières; mais il n'en fut pas de même dans d'autres villes, à Alexandrie par exemple.

« L'habileté des anciens, dit M. Beulé, dans le travail des charpentes est constatée par le *Digeste*, puisqu'on faisait pour les cours



Fig. 350. — Soldats romains abattant un arbre. (Bas-relief de la colonne Trajane.)

des charpentes mobiles qui se montaient l'hiver et se démontaient l'été. A Cyzique, selon Pline, le lieu où se réunissait le sénat était couvert de la même manière. La charpente était assemblée sans boulons ni ferrements, les poutres se démontaient et s'ajustaient à volonté. »

Le plafond du temple d'Éphèse, d'après le témoignage de Pline, était en bois de cèdre. Mais dans les édifices dont le plafond était en pierre,

comme le temple de Thésée ou les Propylées d'Athènes, la disposition des solives et des caissons de marbre rappelait évidemment la toiture.

Une invocation tirée de l'Anthologie contient une énumération des outils en usage parmi les menuisiers.

« Un niveau avec son fil à plomb, un maillet de bois, des planes avec leur double poignée, une forte hache à fendre les souches, une



Fig. 351. — Soldats portant un arbre. (Bas-relief de la colonne Trajane.)

scie droite que guide la raie de vermillon, des tarières avec leur manivelle, des vilebrequins, un cordeau enduit de rouge résonnant sous les doigts qui le soulèvent, jeune déesse aux yeux pers, le menuisier Léontichus te les consacre; car les ans lui ont ôté la force de s'en servir. »

L'usage de la hache doit être presque aussi ancien que celui du marteau. C'est avec une hache qu'Ulysse taille et polit les planches destinées à son navire : il se sert également de clous ou de chevilles pour les unir. Au reste, les clous servaient aussi à la décoration des meubles : on voit souvent dans Homère des siéges ornés de clous d'ar-

gent. On connaissait aussi le niveau, la règle et l'aplomb. La scie, dont Pline attribue l'invention au fabuleux Dédale, est un instrument qui

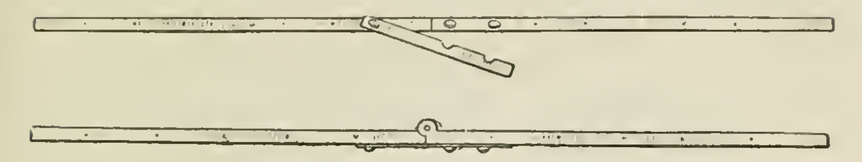


Fig. 352. — Parallèles linéaires.

annonce des connaissances assez avancées dans le travail des métaux.

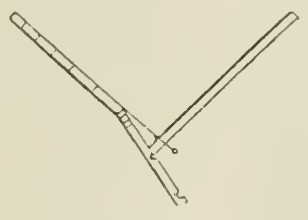


Fig. 353. — Mesure linéaire en forme de compas de réduction.

Homère ne la décrit pas absolument, mais il la connaissait sans aucun

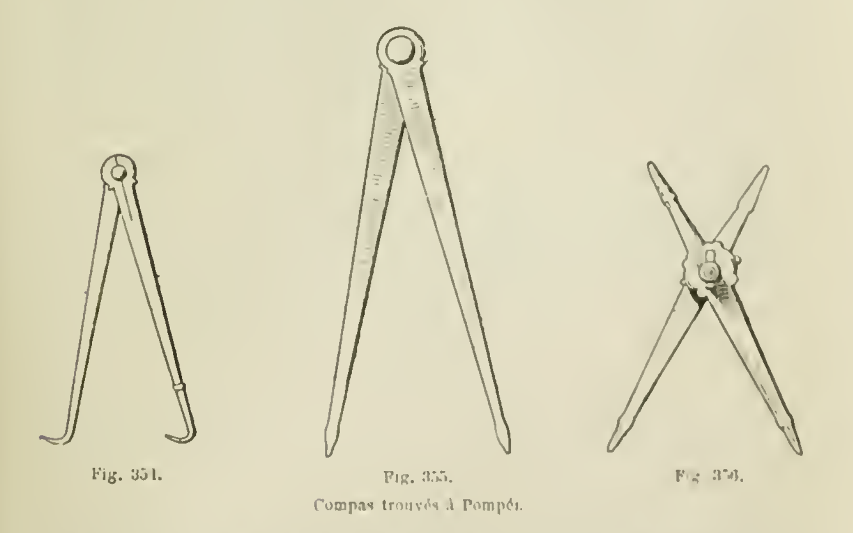


Fig. 354. Fig. 355. Fig. 356.

Compas trouvés à Pompéi.

doute, puisqu'il parle de plaques d'ivoire qu'on avait dû scier pour en orner les lits, les sièges et les portes.

Les charpentiers, les menuisiers, et en général tous les artisans obligés de tracer des lignes droites et de prendre des mesures exactes, se servaient de règles assez analogues à celles que nous employons. Ces règles étaient en bronze : on en a retrouvé une à Pompéi qui est divisée par une série de points placés à égale distance et qui servait ainsi de mesure. Une petite lame de métal placée sur un des côtés de la règle et venant s'adapter à deux petits clous (fig. 352) posés sur l'autre côté empêchait la règle de se refermer par elle-même lorsqu'on voulait la tenir ouverte, et assurait ainsi son immobilité. Enfin sur la figure 353, nous voyons une mesure linéaire en forme de compas de réduction.



Fig. 357. — Un menuisier.

Les compas dont on se servait étaient identiques à ceux que nous employons à présent : on peut en juger par les modèles ci-contre qui représentent des instruments pris à Pompéi. La figure 355 est un compas pour tracer des cercles, la figure 354 un compas pour prendre l'épaisseur des solides et la figure 356 un compas de réduction.

Une stèle du musée d'Autun représente un menuisier vu à mi-corps et tenant en main un instrument qui ressemble à un marteau. Un outil de menuisier est sculpté sous le buste (fig. 357).

Un marteau d'une autre forme se voit également sur la figure 358 qui représente un charpentier d'après un monument funèbre d'une basse époque. Un autre monument (fig. 359) nous montre plusieurs des outils du fabricant de meubles; on y voit un compas, une équerre, un instrument recourbé qui rappelle les *pistolets* dont nous nous servons pour le dessin linéaire, et une sorte de hache courbe dont il est assez difficile aujourd'hui d'expliquer l'usage.

Les fouilles ont mis au jour un certain nombre d'outils, et les peintures des tombeaux nous font voir de quelle manière les Égyptiens les employaient. Ils connaissaient la règle, l'équerre et le fil à plomb; ils



Fig. 358.
Charpentier.



Fig. 359.
Outils d'un fabricant de meubles.

avaient des ciseaux, des vrilles, des haches, des erminettes, des scies, des rabots. Tous ces outils sont en bronze; la poignée est généralement faite avec de l'acacia, du tamarix, ou d'autres bois durs. Les Égyptiens n'ont pas fait usage du fer, ou du moins cet usage n'a jamais été répandu, soit parce que le fer était rare dans le pays, soit par une rai-

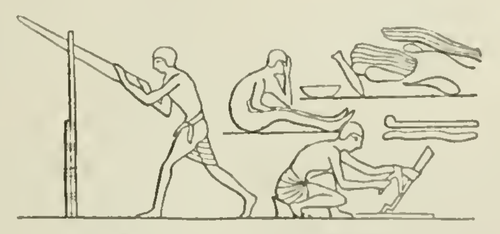


Fig. 360. — Charpentiers égyptiens.

son religieuse, car ce métal était considéré comme un os de Typhon, le mauvais principe.

Le ciseau s'employait à peu près comme de nos jours : on le frappait avec un maillet de bois, quelquefois aplati sur les côtés, quelquefois d'une forme ovoïde ou circulaire.

Les hachettes étaient surtout employées par les charpentiers ou les constructeurs de bateaux : mais la double scie dont se servent aujour-

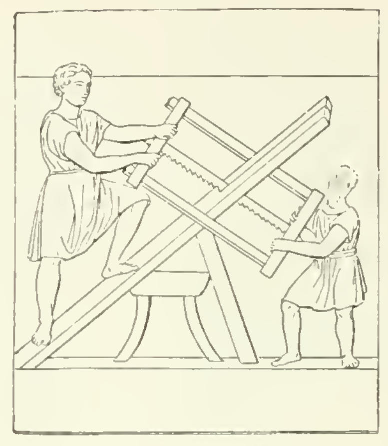


Fig. 361. — Menuisiers.

d'hui les scieurs de long ne paraît pas avoir été connue des anciens Égyptiens. Si nous en jugeons par les peintures, le procédé qu'on em-



Fig. 362. — Génies menuisiers. (Peinture de Pompéi.)

ployait pour scier une poutre dans sa longueur était même assez barbare : on la liait fortement entre deux poteaux fixés en terre, et le char-

pentier, muni d'une grande scie qu'il tenait à deux mains, opérait son travail en commençant par le haut (fig. 360).

L'industrie romaine était plus avancée et on voit l'emploi d'une

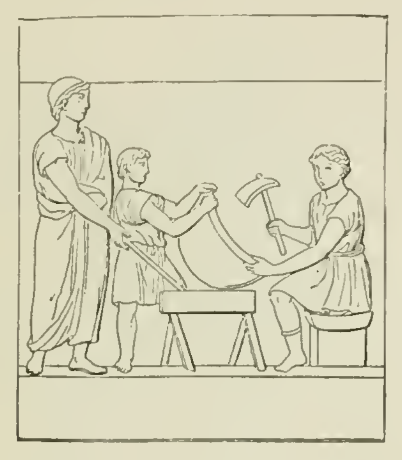


Fig. 363. — Fabricants de meubles.

scie analogue aux nôtres sur la figure 361, tirée d'un vase funèbre.

La figure 362 représente des génies menuisiers, occupés à scier un bout de planche sur le bord d'un établi à tréteaux. Sur l'établi, on voit le crampon de fer qui sert à fixer les objets, et par terre un marteau



Fig. 361. — Placage du bois.

avec une caisse à outils. Un petit vase, pour la colle ou pour le vernis, est posé sur une tablette contre la muraille.

Un établi d'une forme un peu différente apparaît sur un bas-relief romain : ici le menuisier est en train de travailler à un fragment de meuble dont la forme est arrondie (fig. 363).

Les Égyptiens paraissent avoir été assez avancés dans l'art du placage et de la marqueterie. Dans un tombeau de Thèbes, remontant au temps de Thoutmès III, on voit un menuisier plaquant une pièce de

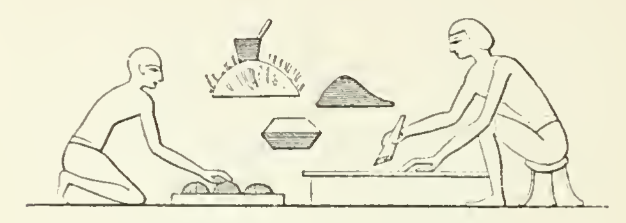


Fig. 365. — Fabrication de colle forte.

bois rare sur une autre de bois plus commun; devant lui est un bloc de bois sur lequel est posée son erminette (fig. 364). Mais la scène représentée à côté n'est pas moins curieuse. Elle montre un ouvrier

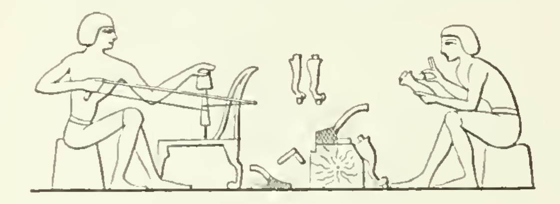


Fig. 366. — Fabricants de chaises.

broyant avec une pierre une substance destinée à faire une sorte de glu, qui était probablement l'équivalent de notre colle forte, et qu'un autre applique avec un pinceau plat sur une planche (fig. 365).

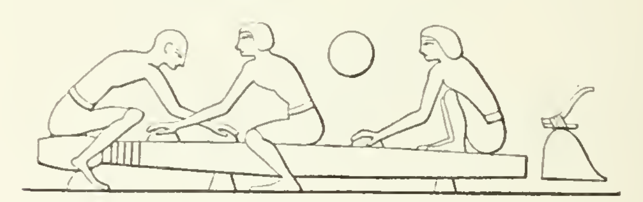


Fig. 357. — Fabricants de meubles.

Les outils du métier sont, suivant l'usage, représentés sur la muraille. On y voit entre autres : un pot, contenant cette colle forte, et placé sur le feu; une règle, une équerre, et enfin un coffret terminé pour indiquer l'occupation à laquelle on se livre en ce moment.

Ailleurs on voit des ouvriers travaillant à des pieds de meubles en forme de pattes d'animaux, d'autres confectionnant une chaise (fig. 366), d'autres enfin polissant une sorte de colonnette en bois destinée à un meuble (fig. 367).

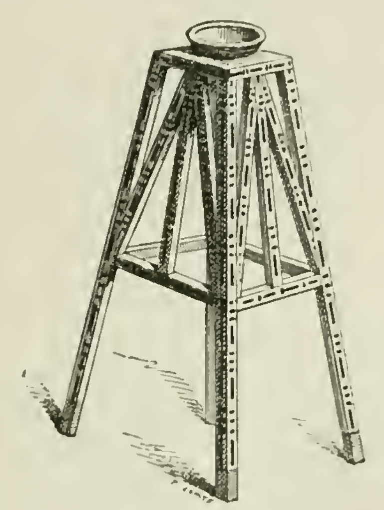


Fig. 368. — Support pour un vase.

Outre les tables, les Égyptiens employaient certains supports dont la figure 368 nous montre la forme. C'est un meuble assez riche, décoré d'incrustations, et destiné très-probablement à supporter un vase ou tout autre objet de prix. Le modèle que nous reproduisons est au Musée britannique. La forme générale du meuble est celle d'une pyramide tronquée, mais la manière dont les traverses sont disposées est d'une véritable élégance.

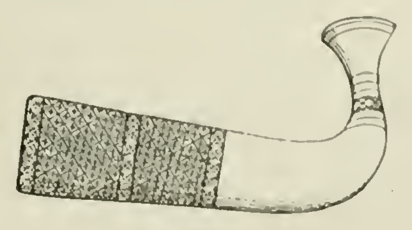


Fig. 369. — Coffret marqueterie.

Enfin nous donnons, figure 369, un petit coffret de marqueterie d'un travail très-délicat, mais dont l'usage serait difficile à expliquer.

VI

LES PETITES INDUSTRIES

Fleurs artificielles. — Vanniers. — Corroyeurs. — Cordonniers. Selliers, charrons, carrossiers. — Saltimbanques et faiseurs de tours.

Fleurs artificielles. — Les fleurs étaient considérées chez les anciens comme un objet de première nécessité : il n'y a guère d'actes dans la vie antique où il n'y ait des guirlandes et des couronnes. L'industrie des bouquetières avait une grande importance à Athènes, et dans les usages romains les fleurs artificielles accompagnent ou remplacent quelquefois les fleurs naturelles.

On distinguait deux sortes de couronnes, celles qui étaient tressées, faites de fleurs et de branches entières, et les couronnes cousues à l'aiguille, pour lesquelles on n'employait que des feuilles détachées de leurs calices. On les rangeait à la manière des écailles et on les attachait à des bandelettes d'écorce de tilleul. « Nous trouvons, dit Pline, dans les sacrifices des Saliens, les couronnes travaillées à l'aiguille; ils en faisaient usage dans leurs festins. La préférence fut donnée ensuite aux rosiers ; et grâce aux progrès du luxe, on n'attacha plus aucun prix à celles qui n'étaient pas toutes en feuilles de roses cousues. Bientôt on en fit venir de l'Inde et de pays encore plus éloignés. Car aujourd'hui, on regarde comme le comble de la magnificence de distribuer des couronnes faites de feuilles de nard ou d'étoffes de soie de différentes couleurs et humectées de parfums; c'est le dernier terme où se soit encore arrêté le luxe des femmes. »

En effet, l'usage des couronnes de fleurs artificielles n'a pas tardé à s'introduire, par suite de la difficulté ou l'on était de trouver des fleurs en toutes saisons, même lorsqu'on en faisait venir des pays chauds. Quand la végétation était éteinte on faisait venir d'abord des amarantes d'Égypte; c'est une espèce de plante qui, lorsqu'elle avait été desséchée, avait la propriété de reprendre sa fraîcheur première si on l'humectait d'eau. Mais cette plante étant insuffisante pour la con-

sommation considérable à laquelle entraînait l'usage universel des couronnes, on fit des fleurs avec des écorces de corne, ou avec des étoffes de soie de diverses couleurs, et on les imprégnait ensuite du parfum des fleurs qu'elles représentaient. Car les médecins tenaient essentiellement aux parfums pendant les festins et les considéraient comme absolument hygiéniques.

Sous l'empire romain, le luxe effréné qui envahit tout ne pouvait manquer de se retrouver dans les couronnes, et Pline nous raconte comment a commencé l'usage des métaux précieux. « Le riche Crassus. dit-il, est le premier qui, dans ses jeux, ait donné des couronnes dont les feuilles fussent d'or et d'argent. On y ajouta des rubans qui en re-

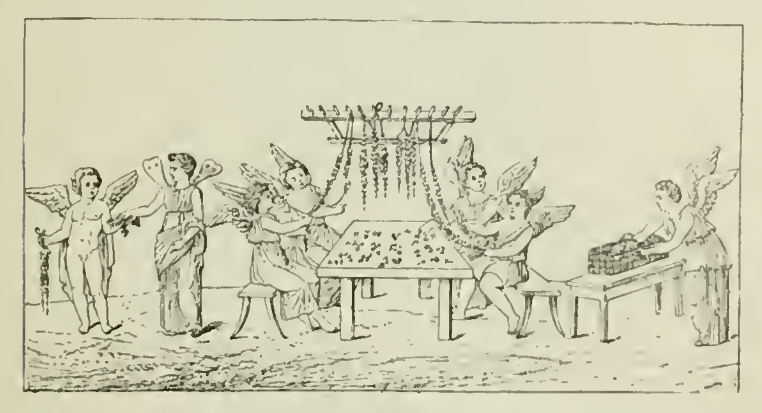


Fig. 370. — Génies fleuristes.

levaient encore le mérite, mais ils furent longtemps unis et sans gravures. Claudius Pulcher les fit ciseler le premier et même il plaça des bas-reliefs sur l'écorce tendre du tilleul. »

Une fabrique de fleurs artificielles est représentée sur la figure 370, tirée d'une peinture de Pompéi. Au centre de la composition, on voit une grande table, et quatre petits génies, assis sur deux bancs, sont occupés à attacher des fleurs après des fils pour en former des guirlandes. Ces fils partent d'un châssis, placé au-dessus de la table. Un des petits génies puise dans un panier les fleurs qu'il va donner aux ouvriers, et une jeune fille, aux ailes de papillon, remet à un petit amour un bouquet et une guirlande.

Vanniers. — Les Égyptiens étaient extrêmement habiles dans l'art du vannier. Leurs ouvrages en ce genre se faisaient avec divers joncs,

des fibres de papyrus ou des feuilles de palmier. Le musée du Louvre en possède plusieurs échantillons. Dans les appartements, le sol était généralement recouvert de nattes en jonc.

Le musée de Boulaq possède un panier en jonc tressé teint de couleurs diverses et trouvé dans une tombe de la XI[e] dynastie. Dès cette époque, les Égyptiens ont fait des travaux de sparterie remarquables. Le musée en possède de nombreux échantillons. Les paniers qu'on fabrique encore aujourd'hui à Éléphantine ont les mêmes couleurs et

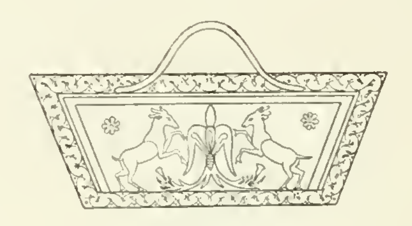


Fig. 371. — Panier égyptien.

quelques-uns affectent les mêmes formes. La figure 371 nous montre la forme habituelle des paniers au temps de Ramsès le Grand.

Le meuble représenté figure 372 est une espèce de panier portant sur une armature en jonc et contenant des bouteilles et poteries d'un usage domestique. Il y a ici une disposition qui semble d'un goût presque moderne, et on ne serait pas trop surpris si l'on rencontrait dans nos bazars un meuble ressemblant à celui-ci pour l'aspect. Le panier qui contient les bouteilles est posé sur une espèce de support à quatre pieds fort minces qui l'emboîte jusqu'au milieu de sa hauteur.

La sparterie était également pratiquée dans l'antiquité grecque et romaine.

« L'usage du sparte, dit Pline le Naturaliste, est postérieur de plusieurs siècles à celui du lin. Il date de la première guerre que les Carthaginois firent en Espagne. Le sparte croît de lui-même sans qu'on puisse le semer. C'est proprement le jonc d'un sol aride. Un seul pays a le malheur de le produire, car il est le fléau de la terre qui le porte; elle est stérile pour tout le reste. Celui d'Afrique est petit et ne sert à rien. La province de Carthagène, dans l'Espagne citérieure, le produit, mais non dans toute son étendue. Partout où il vient, les montagnes mêmes en sont couvertes. Les habitants des campagnes se servent du sparte pour se chauffer et s'éclairer. Ils en font des lits, des

chaussures et des vêtements pour les bergers. Cette plante est nuisible aux animaux, excepté la partie tendre qui est à la sommité. Il faut le battre pour le mettre en œuvre. Il se conserve surtout dans l'eau et dans la mer. Sur terre, on préfère les cordes de chanvre. Le sparte se nourrit même dans l'eau. Il semble se dédommager de la soif qu'il a éprouvée dans l'état de végétation. Cette sorte de cordage se répare aisément. Quelque vieux qu'il soit, il se renoue avec le neuf. Au surplus, l'imagination

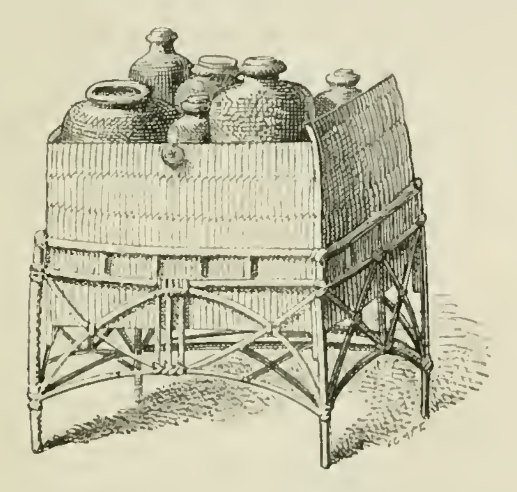


Fig. 372. — Panier portant des bouteilles.

s'effraie quand on calcule à combien d'usages on l'emploie en tous lieux, soit pour les agrès des vaisseaux, soit pour la construction des édifices, ou pour les autres besoins de la vie. Le terrain qui suffit pour tant d'usages n'a pas trente milles de largeur, à partir du rivage de Carthagène; il a moins de cent milles de longueur. Les frais empêchent que le sparte ne se transporte à des distances éloignées. Le nom que les Grecs donnent au jonc induit à croire qu'ils se servirent de cette plante pour faire des cordes. Il est démontré que, dans la suite, ils firent usage de la feuille de palmier et de l'écorce intérieure du tilleul. C'est là probablement ce qui donna aux Carthaginois l'idée d'employer le sparte. »

Corroyeurs. — Une peinture de Thèbes (fig. 373), remontant à l'époque de Thoutmès III, nous montre des corroyeurs tortillant des lanières de cuir dont les quatre languettes entrelacées passent à travers un tube, que tient un homme qui marche à reculons. Une bande tourne autour du corps de l'ouvrier qui est chargé d'entrelacer ces

lanières, et il semble s'appuyer sur elle en marchant à reculons. Cette bande est fixée au tube par un anneau tournant sur un écrou, qui l'empêche elle-même d'être entortillée comme le reste : sans cette précaution l'ouvrier finirait par être complétement serré par la lanière qu'il tient.

Le tube dans lequel s'opère le tortillement, et que l'ouvrier fait continuellement tourner à cet effet dans sa main, est pourvu d'une barre surmontée d'une grosse boule pesante qui accélère le mouvement et empêche le déroulement si l'ouvrier s'arrêtait un moment.

Un autre ouvrier, assis plus bas et sur un tabouret à trois pieds, tient en main les lanières qu'il prend sur le tas, en les faisant passer à son camarade, et en les empêchant de s'embrouiller irrégulièrement. Derrière celui-ci, on voit encore un autre ouvrier qui, à l'aide d'un

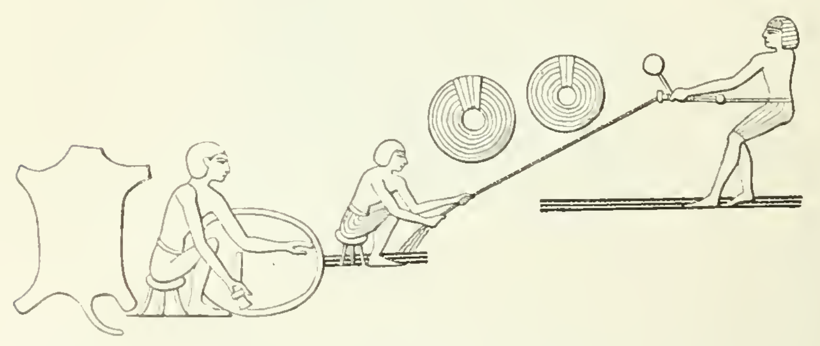


Fig. 373. — Fabrication de courroies.

couteau, coupe la peau en bandes minces et circulaires. Quand cette opération préparatoire était terminée, on commençait à entrelacer les bandes entre elles, pour les faire converger vers le tube creux au travers duquel on faisait passer l'extrémité. Une peau de bête, servant d'enseigne, qu'on voit près de l'ouvrier qui découpe, se mettait probablement à l'entrée de la boutique, tandis que les bandes déjà préparées et enroulées étaient accrochées dans l'intérieur.

Cordonniers. — Une peinture de Thèbes nous montre la fabrication des sandales. Un cordonnier, assis sur un petit tabouret bas à trois pieds, fait avec son alène un trou dans une sandale pour y adapter les cordons qui la fixeront aux pieds. Un autre est en train d'attacher à une sandale une petite lanière de cuir qu'il tire avec ses dents (fig. 374). Des sandales préparées sont figurées sur le mur de la bou-

tique, avec les principaux outils se rattachant à la profession de cordonnier. Dans une autre peinture on voit un cordonnier coupant une longue lanière de cuir dont il maintient le bout avec son pied.

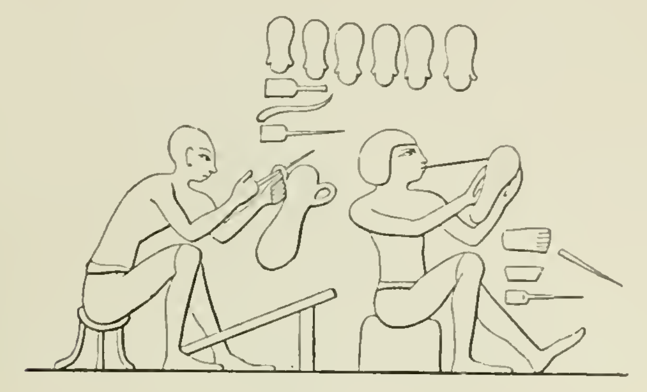


Fig. 374. — Cordonniers.

Une fabrique de chaussures est représentée sur une peinture de Pompéi (fig. 375). Un petit génie, assis sur un tabouret devant un établi, semble polir une couture, et son camarade, placé devant lui,



Fig. 375. — Génies cordonniers.

s'efforce de plier une peau pour l'assouplir. Des chaussures terminées sont posées sur une planche et dans une armoire, dont chacun des battants se replie en deux parties, disposition importante à signaler,

parce qu'elle est de la plus extrême rareté dans le mobilier antique. Au bas de l'armoire, on voit plusieurs pots, dont le plus grand contenait probablement de l'eau et l'autre de la colle de pâte.

Le tranchet est le seul instrument relatif à cette profession que nous possédions d'une manière authentique. Il paraît qu'à Rome le métier de cordonnier enrichissait plus que celui d'homme de lettres : c'est du moins ce qu'on pourrait conclure d'une épigramme de Martial : « Toi qui as passé ta vie à allonger de vieux cuirs avec tes dents, et à mordre des semelles usées et pourries par la boue, tu possèdes aujourd'hui, grâce à tes extorsions, le domaine de Préneste, qui appartenait à ton patron, domaine dont le moindre recoin est trop beau pour toi. Exalté par les brûlantes vapeurs du Falerne, tu brises les cristaux. Et moi, mes sots parents m'ont fait étudier les lettres! Qu'avais-je besoin des grammairiens et des rhéteurs? Brise ta plume légère, déchire tes livres, ô ma muse! puisqu'un soulier peut donner tout cela à un savetier. »

Selliers, charrons, carrossiers. — La fabrication des roues et des timons employés pour les chariots est figurée sur les peintures de Thèbes. On y voit des ouvriers occupés à couper du cuir pour faire les harnais ou border les chars. Le joug reposait sur une petite selle bien rembourrée et d'où partaient des bandelettes qui venaient se croisant sur le poitrail du cheval, où elles aboutissaient à une espèce de nœud ornemental.

Les roues, attachées avec un cercle de métal, étaient en outre renforcées aux jointures des raies par de petites bandes de bronze.

Dans les chars égyptiens, les rênes que tient le cocher traversent des anneaux fixés sur la housse du cheval et vont aboutir au mors. La bride se compose de courroies qui viennent s'attacher par-dessus la tête de l'animal. A la hauteur des yeux on voit souvent des plaques de métal ou des bandes d'étoffe, qui étaient sans doute destinées à diriger la vue du cheval, en fixant son regard sur un point déterminé.

La housse est souvent fort grande et enveloppe tout le corps du cheval jusqu'au sommet de la tête, mais en laissant le mouvement des jambes absolument libre. Cette housse est généralement une grande étoffe à larges raies et elle est quelquefois bordée par une broderie assez riche. Des courroies servent à attacher au-dessous du ventre la housse, qui est en outre retenue par une autre courroie fort large passant par-dessus le cou. Cette courroie se termine par une plaque circu-

laire en métal qui était peut-être destinée à en cacher les nœuds. Une autre plaque se voit également sur les côtés à l'endroit où passe la courroie qui fixe la housse au corps du cheval. Quelquefois aussi on

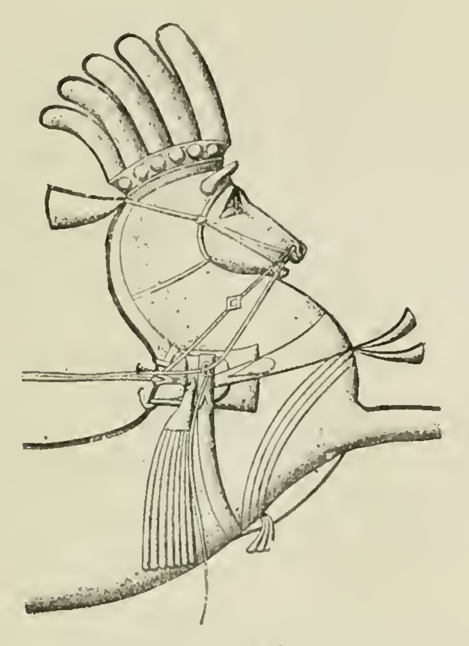


Fig. 376. — Harnachement.

voit une selle posée près du garrot et maintenue par des courroies, qui passent sous le ventre et en avant du poitrail.

La tête des chevaux est empanachée de plumes d'autruche et couverte d'ornements parmi lesquels on remarque quelquefois une fleur de lotus renversée (fig. 376).

Saltimbanques et faiseurs de tours. — Les riches Égyptiens prenaient quelquefois à leur service des nains et autres personnages difformes dont l'aspect grotesque faisait rire leurs convives. On avait aussi des bateleurs et des escamoteurs dont les tours sont représentés sur les peintures qui décorent les hypogées de Beni-Hassan. La gymnastique n'était pas comme en Grèce une partie importante de l'éducation de la jeunesse, et les hommes que nous voyons sur les monuments se livrer à l'exercice de la lutte sont très-probablement des acrobates

de profession (fig. 377 et 378). Les athlètes de Beni-Hassan sont d'ailleurs nus comme les athlètes grecs et n'ont pour tout vêtement qu'une

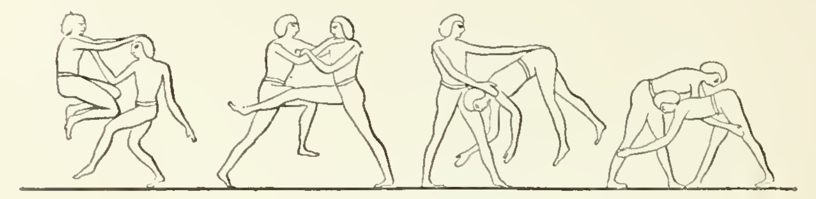


Fig. 377. — Lutteurs égyptiens.

ceinture. La série des exercices auxquels ils se livrent est figurée tout entière et dans un ordre méthodique sur une autre peinture. La première figure montre un personnage tenant en main sa ceinture,

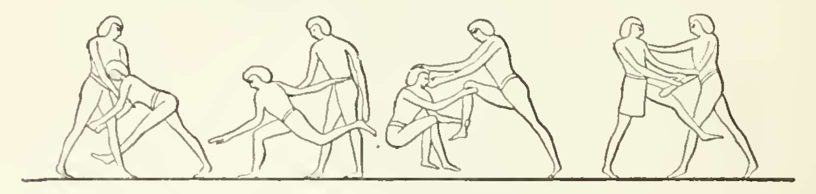


Fig. 378. — Lutteurs égyptiens.

tandis que son adversaire se la passe autour des reins (fig. 379).

Ensuite nous voyons les deux lutteurs s'avancer l'un contre l'autre dans une posture identique. Chacun d'eux penche légèrement le corps

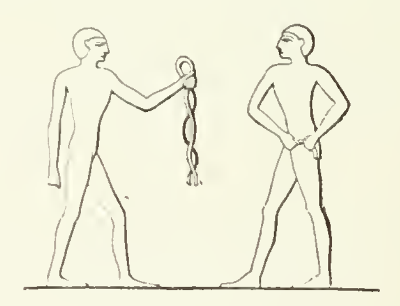


Fig. 379. — Lutteurs attachant leur ceinture.

en avant et tend les bras pour saisir son adversaire (fig. 380). Ensuite ils se saisissent, en passant un bras autour du cou tandis que l'autre main saisit le poignet (fig. 381).

Voici maintenant nos lutteurs dans le moment décisif de leur exer-

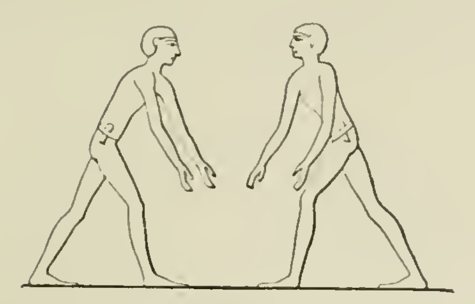


Fig. 380. — Lutteurs s'avançant l'un contre l'autre.

cice : l'un d'eux a saisi par une jambe son adversaire qui cherche à se



Fig. 381. — Lutteurs corps à corps.

dégager pour ne pas perdre l'équilibre. Dans la même figure, un des



Fig. 382. — La lutte engagée.

deux lutteurs, saisi par le milieu du corps, vient d'être enlevé en l'air par son antagoniste victorieux (fig. 382).

La scène suivante montre un autre genre de lutte. Ici il s'agit non plus d'enlever son adversaire, mais de le coucher sur le sol. Chacun des deux lutteurs a saisi la jambe de son antagoniste, et ils s'avancent tête baissée l'un contre l'autre. Mais l'un des deux a déjà plié un genou



Fig. 383. — La lutte sur le sol. Fig. 384. — Le vaincu mis à bas.

(Peintures des hypogées de Beni-Hassan.)

qui touche à terre, et son autre jambe, vigoureusement saisie, ne peut déjà plus prendre son point d'appui sur le sol. Enfin la victoire est décidée un peu plus loin : le vaincu est décidément étendu par terre,

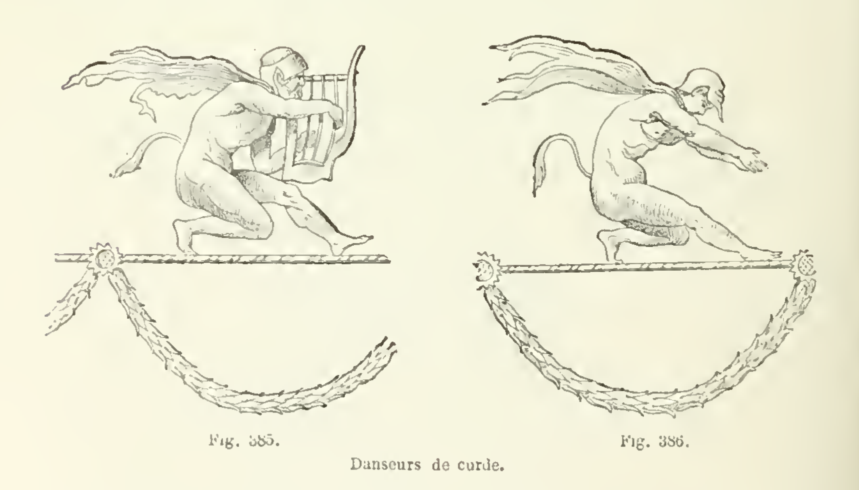


Fig. 385. Fig. 386.

Danseurs de corde.

et le vainqueur le tient à la fois par le bras et par la jambe (fig. 383 et 384).

En Grèce, pendant les repas, on faisait souvent venir des mimes ou des acrobates dont les exercices amusaient les convives. De petits

nains difformes, dont la statuaire a rarement reproduit l'image, venaient égayer aussi ces repas par leurs contorsions bizarres. Les Éthiopiens, qui étaient renommés pour leur souplesse et qui venaient en

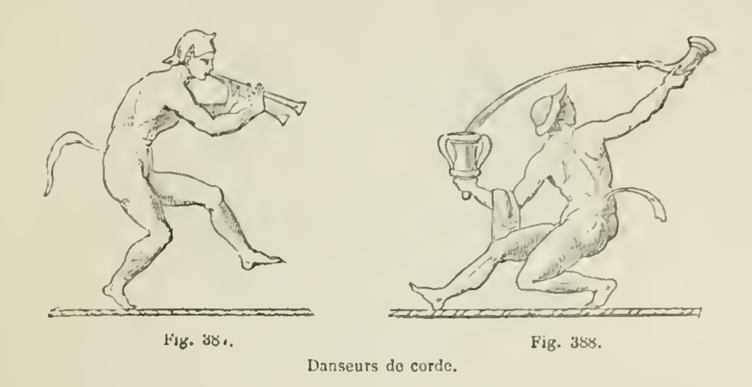


Fig. 387. Fig. 388.
Danseurs de corde.

foule à Rome et dans les grandes villes pour y exercer le métier de saltimbanques, étaient particulièrement recherchés. Lucien décrit un petit homme difforme, dansant, se contournant de mille façons bizarres,

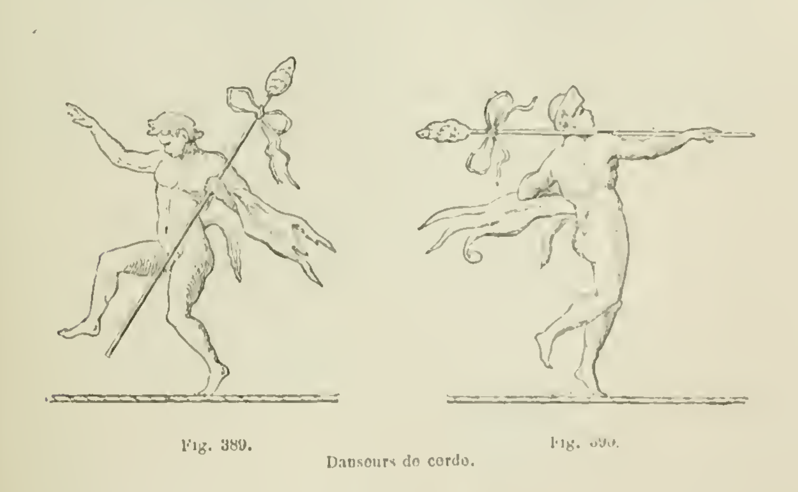


Fig. 389. Fig. 390.
Danseurs de corde.

récitant des vers avec des gestes ridicules, et affectant la prononciation égyptienne. Un petit bronze du musée de Naples reproduit une figure qui répond assez bien à sa description. On peut voir également sur une lampe antique un mime, avec une grosse tête coiffée d'un bonnet pointu : il est armé d'un bouclier et d'un bâton fendu, propre à fair

du bruit, et semble se livrer à une danse extravagante, sans doute pour amuser les spectateurs.

Sur un autre monument, on voit un danseur qui se trémousse sur une corde à laquelle sont suspendues des amphores.

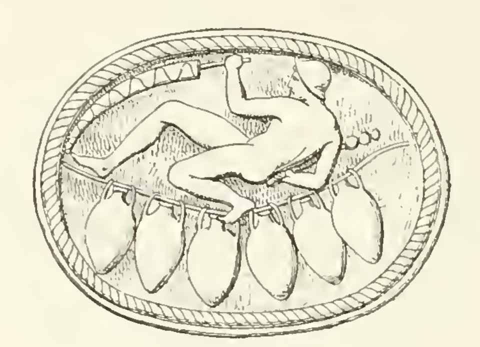


Fig. 391. — Danse des amphores.

Les danseurs de corde étaient particulièrement recherchés pour égayer les convives. On en voit représentés dans toutes les postures sur les peintures de Pompéi et sur divers monuments (fig. 385 à 391).

La figure 392 représente un bouffon qui danse en tenant deux flambeaux. Son costume est celui des acteurs ou mimes qui ne jouaient pas précisément la comédie, mais avaient pour mission d'amuser les sociétés où ils étaient appelés. Il est accompagné d'une femme qui



Fig. 392. — Bouffon dansant.

joue de la double flûte en même temps qu'elle danse. Sur une peinture de Pompéi (fig. 393) on voit également un petit génie qui danse en même temps qu'il joue d'une double flûte garnie de clefs pour en varier les modulations. Un autre petit génie, placé en face de lui,

danse en tenant un bâton, ou peut-être un balancier placé sur son épaule.



Fig. 393. — Génies danseurs.

Les montreurs d'animaux formaient aussi une catégorie de gens qu'on appelait dans les maisons pour s'y livrer à leurs exercices. Une peinture de Pompéi nous montre un singe habillé d'une espèce de manteau à capuchon, qu'un jeune garçon muni d'un fouet tient en laisse



Fig. 394. — Montreur de singe.

pour le faire danser (fig. 394). Un fait assez remarquable, c'est que ce singe n'a pas de queue.

La figure 395, tirée d'une lampe en terre cuite, représente un jongleur occupé à montrer certains exercices à des animaux savants. On voit à côté de lui un chien qui monte à une échelle et un singe auquel il est en train d'enseigner quelque tour. Ces jongleurs allaient

ainsi de ville en ville, transportant avec eux leurs instruments et leur ménagerie.



Fig. 395. — Montreur d'animaux.

Un bas-relief d'une belle conservation nous montre aussi un de ces *psylles*, montreurs de serpents, qui venaient des plaines brûlantes de la Cyrénaïque et étonnaient les populations par les reptiles dont ils ne redoutaient pas le venin et dont ils se nourrissaient, disait-on. Ils allaient de ville en ville, et toujours nus, faisaient des tours avec leurs serpents, récoltant ainsi l'argent des passants. Les pays chauds regorgent encore de charlatans de cette espèce et on en voit souvent dans nos foires. Seulement la plupart ne sont pas originaires des pays où vivent les serpents qu'ils montrent, tandis que dans l'antiquité, c'étaient de véritables Africains, qui allaient offrir leurs services de maison en maison et exploitaient la crédulité populaire en faisant mordre leur peau bronzée par des serpents apprivoisés, ou dont ils avaient arraché les dents.

Il y avait aussi des montreurs de crocodiles, qui faisaient, pour amuser le public, des tours de souplesse. Leur agilité les mettait facilement à l'abri des morsures d'un animal qui, sur la terre, est naturellement assez raide et ne se retourne pas facilement. C'est un de ces tours que nous montre une statue du musée britannique où l'on voit un Éthiopien, bien reconnaissable à son nez écrasé, à ses grosses lèvres, à ses cheveux crépus, arrangés en tresses. Il se dresse sur le crocodile, la tête en bas et les pieds élevés perpendiculairement : mais le sculpteur était évidemment peu familiarisé avec l'histoire na-

turelle, car son crocodile laisse tout à désirer sous le rapport de la construction anatomique.

Les faiseurs de tours de force étaient encore plus recherchés que les montreurs d'animaux, et un fait remarquable, c'est qu'en Grèce, ce métier était fréquemment exercé par des femmes. Xénophon décrit ainsi les tours que fait une femme appelée dans un banquet.

« Dès qu'on a retiré les tables, fait les libations et chanté le pæan, il entre, comme divertissement, un Syracusain, suivi d'une excellente joueuse de flûte, d'une danseuse merveilleuse par ses tours, d'un garçon fort joli, jouant de la cithare et dansant à ravir. La musicienne fait entendre sa flûte, et quelqu'un placé près de la danseuse lui

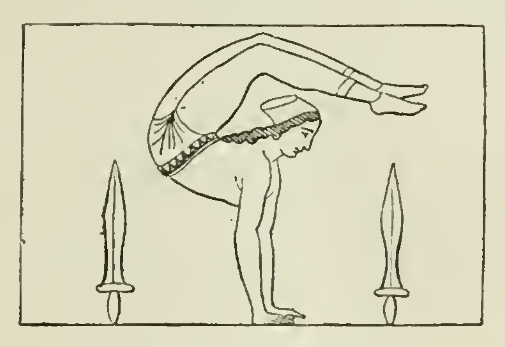


Fig 396 — La danse des épées.

donne des cerceaux, jusqu'à douze. Elle les prend : aussitôt elle danse et les jette en l'air, en calculant à quelle hauteur elle doit les jeter pour les recevoir en cadence. On apporte ensuite un cerceau garni d'épées, la pointe en haut ; la danseuse y entre par une culbute et en sort par une autre, de manière à faire craindre aux spectateurs qu'elle ne se blesse, mais elle achève ses tours avec assurance et sans accident. Alors Socrate s'adressant directement à Antisthène : « Pour cette fois, « dit-il, les spectateurs ne nieront pas, je crois, qu'on ne puisse donner « des leçons de courage, puisque cette danseuse, toute femme qu'elle « est, passe si hardiment à travers les épées. »

Une peinture de vase, du musée de Naples, nous montre une femme faisant des exercices du même genre au milieu des épées dont la pointe est tournée en haut (fig. 396). Ces exercices ou d'autres équivalents amusaient beaucoup les Grecs. Cependant, comme ils sont en somme fort disgracieux, ils ne pouvaient manquer de trouver des détracteurs dans une ville comme Athènes. Ainsi Socrate montre un véritable tem-

pérament d'artiste, lorsqu'après le tour des cerceaux, il dit au Syracusain : « Je trouve que faire la culbute à travers un cercle d'épées est un tour dangereux et qui ne convient pas à un banquet; je ne vois pas quel plaisir peut donner un pareil spectacle. Il n'est pas plus agréable de voir de frais et jolis enfants se démener ainsi le corps que de les regarder tranquilles. »

Les tours d'escamotage qu'on faisait dans l'ancienne Égypte paraissent être les mêmes que font encore aujourd'hui les saltimbanques qui parcourent nos villages. Il serait peut-être téméraire d'affirmer que le bagou quelquefois pittoresque dont se servent nos escamoteurs était déjà en usage parmi les Égyptiens, mais le tour qui consiste à poser sur le sol un vase vide et à trouver en le relevant un

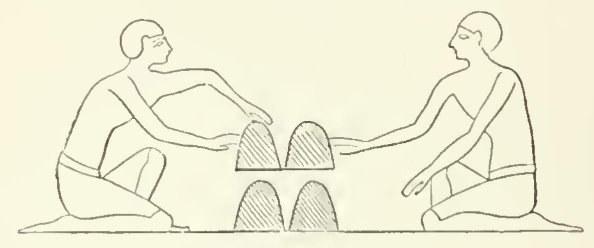


Fig. 397. — Escamoteurs égyptiens.

objet qu'on est censé ne pas y avoir mis est représenté sur les monuments (fig. 397).

Des bouffons étaient souvent appelés dans les sociétés qu'ils étaient chargés d'amuser par mille facéties. Ces bouffons portaient en général un bonnet d'une forme assez étrange, que nous voyons représenté sur la figure 398.

L'exercice du bâton est également représenté sur les monuments. Les bâtons dont se servaient ces lutteurs sont pourvus d'une poignée, destinée à garantir la main droite qui tient le bâton. Le bras gauche, avec lequel on pare les coups portés par l'adversaire, est muni d'une espèce de petit bouclier, consistant en une plaquette assez mince qui s'étend du coude à l'extrémité de la main, et relié au bras par des courroies. L'adresse consistait donc à recevoir les coups sur cette plaquette, tandis qu'avec le bâton on s'efforçait de vaincre ou de désarmer son adversaire. Mais la plaquette était purement défensive et ne servait pas, comme le ceste des Grecs, à frapper plus fort. On ne voit pas non plus, comme dans les peintures grecques, un geste significa-

tif par lequel un des adversaires se reconnaît vaincu et demande la fin de la lutte (fig. 399).

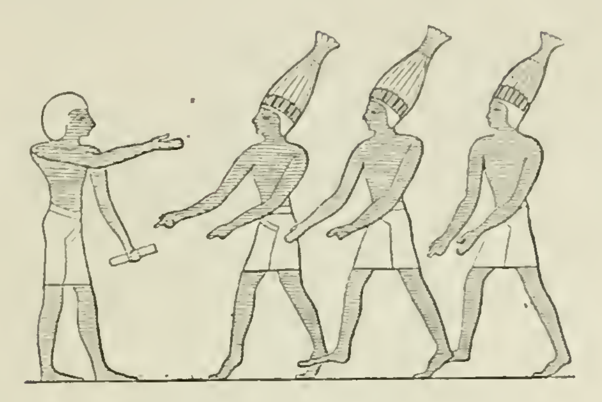


Fig. 398. — Bouffons égyptiens.

On sait que les Japonais sont extrêmement adroits dans l'exercice qui consiste à lancer un couteau dont la pointe va se piquer sur un point déterminé. Les peintures de Beni-Hassan nous montrent que cet exercice était déjà pratiqué par les anciens Égyptiens. Des billots

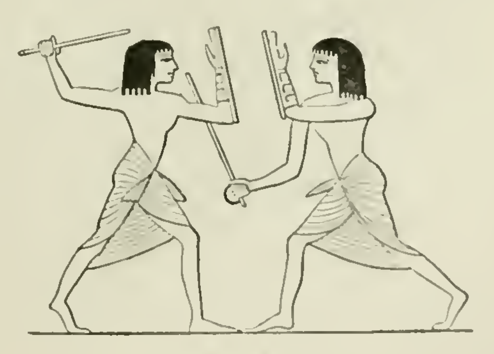


Fig. 399. — Bâtonnistes.

en bois étaient posés sur le sol. Ils sont probablement pourvus sur leur face supérieure d'une marque indiquant le but, car deux hommes semblent se pencher pour vérifier s'il a été exactement atteint, tandis qu'un autre s'apprête à lancer un couteau à la place indiquée.

L'exercice qui consiste à soulever des poids pour montrer la force de son bras doit avoir existé dès la plus haute antiquité. Les poids dont

se servent les Égyptiens n'ont pas la forme de nos haltères : ils ressembleraient plutôt aux massues de bois dont on se sert dans quelques gymnases. Ces poids, d'une forme ovoïde assez allongée, se terminent par un manche recourbé, que le lutteur saisit de la main droite pour se livrer à ses exercices.

Les exercices des acrobates, les sottes plaisanteries des bouffons, ou les danses lascives des courtisanes devaient plaire médiocrement aux lettrés, qui se piquaient en général de sagesse et de philosophie. Le savoir-vivre leur faisait une loi de supporter ces amusements grossiers dans les maisons où ils étaient invités, mais ils n'étaient pas sans s'en plaindre quelquefois, comme nous le montre une curieuse lettre de Pline le Jeune à un de ses amis.

« Pline à Génitor.

« J'ai reçu la lettre où vous vous plaignez de l'ennui que vous ont causé dans un festin, d'ailleurs somptueux, des bouffons, des débauchés et des fous qui voltigeaient autour des tables. Ne voulez-vous donc jamais vous dérider le front? Je n'ai pas de ces sortes de gens à mon service ; mais je tolère ceux qui en ont. Pourquoi donc n'en ai-je point? C'est que, s'il échappe à un débauché quelque parole obscène, à un bouffon quelque impertinence, à un fou quelque ineptie, cela ne me fait aucun plaisir parce que cela ne me cause aucune surprise. Je vous allègue mon goût, mais ce n'est pas une raison. Aussi combien n'y a-t-il pas de gens qui regardent comme sottes et insupportables beaucoup de choses qui nous plaisent et nous enchantent? Combien ne s'en trouve-t-il pas qui, dès qu'un lecteur, un joueur de lyre ou un comédien paraît, prennent congé de la compagnie ; ou qui, s'ils demeurent à table, n'ont pas moins d'ennui que vous en ont fait souffrir ces *monstres* (car c'est le nom que vous leur donnez)? Ayons donc de l'indulgence pour les plaisirs d'autrui, si nous voulons en obtenir pour les nôtres. »

LE COMMERCE

I

LA VENTE ET L'ACHAT

Les marchés et les boutiques. — Les annonces. — Les denrées.
Les poids et les mesures.

Les marchés et les boutiques. — En Égypte, comme au reste chez tous les peuples de l'antiquité, les fêtes religieuses étaient de véritables foires. Le Nil était continuellement sillonné par une foule d'embarcations qui transportaient les pèlerins aux fêtes religieuses. Mais ces pèlerins mêlaient très-bien leur piété avec leurs intérêts, et c'est bien ainsi que l'entendait le sacerdoce égyptien, toujours fort pratique dans les institutions qu'il a établies. Les sanctuaires placés sur tous les chemins conduisant à la vallée du Nil étaient en même temps des sortes de comptoirs, où les transactions du négoce étaient revêtues de formalités particulières qui reliaient intimement les intérêts du culte à ceux des particuliers. Ces stations religieuses et commerciales tout à la fois étaient toujours placées dans les lieux où il y avait des sources d'eau vive, trésors inappréciables pour les caravanes arrivant du désert ou s'y dirigeant, et les bienfaits du dieu attiraient naturellement de nombreuses offrandes. La plus fréquentée de toutes était la fameuse oasis d'Ammon, non moins connue des marchands par ses excellentes sources que par son oracle. On consultait le dieu sur l'entreprise dans laquelle on allait s'aventurer, et on s'approvisionnait en même temps à la célèbre fontaine placée dans l'enceinte sacrée.

Diodore de Sicile nous a laissé une description de cette fontaine célèbre : « Près de ce temple, dit-il, existe une fontaine à laquelle un phénomène qui s'y passe a fait donner le nom de *fontaine du soleil*. Son eau varie singulièrement de température aux différentes heures de

la journée : au point du jour elle est tiède, et devient froide à mesure que le jour s'avance, jusqu'à midi, où elle atteint son maximum de froid; la température s'élève à partir de midi, jusqu'à ce qu'elle ait atteint son maximum à minuit; à partir de ce moment, la chaleur va en diminuant jusqu'à ce qu'elle arrive au degré qu'elle avait au lever du soleil. »

Du côté du midi, des sanctuaires, émanations du grand corps sacerdotal de Thèbes, étaient échelonnés jusqu'à une très-grande distance dans la vallée du Nil, en sorte que l'autorité théocratique rayonnait sur toute l'Éthiopie, et prêtait aux marchands l'appui qui leur était nécessaire dans ces contrées difficiles à traverser. C'est là que les tribus à demi sauvages apportaient les produits de leurs chasses et les richesses minérales de leur sol, pour subvenir aux besoins et aux merveilles de la civilisation égyptienne.

Primitivement les étrangers venaient trafiquer dans certains points déterminés, et ils trouvaient la sécurité sous la sauvegarde d'un sanctuaire. Il y a en Chine et au Japon certains ports qui sont comme le rendez-vous de tout le commerce européen; il en était de même en Égypte où, depuis une antiquité très-reculée, les Phéniciens avaient établi un comptoir à Memphis. Plus tard, le roi Amasis concéda aux Grecs l'établissement de Naucratis, où il leur permit de vivre suivant leurs lois : « Amasis, dit Hérodote, aimait les Grecs; du moins il accueillit avec faveur quelques-uns d'entre eux, et assigna pour résidence à ceux qui venaient en Égypte la ville de Naucratis. A ceux qui n'avaient pas dessein de s'y fixer et se bornaient à trafiquer par mer, il donna des emplacements où ils pussent ériger des autels et des temples. Le plus grand de ces enclos sacrés, le plus célèbre, le plus fréquenté, celui qu'on appelle Hellenium, a été bâti en commun par les Ioniens de Chios, de Téos, de Phocée et de Clazomène; par les Doriens de Rhodes, de Cnide, d'Halicarnasse et de Phaselis, et par les Éoliens de la seule Mytilène. Le temple appartient à toutes ces villes, et les préposés aux affaires commerciales sont institués par elles. Les autres cités qui participent au temple le font sans y avoir droit. En outre, les Éginètes ont construit pour eux-mêmes le temple de Jupiter, les Samiens celui de Junon, les Milésiens celui d'Apollon... Mais Naucratis était autrefois le seul marché de l'Égypte; il n'y en avait point d'autres. Si quelque navigateur remontait une autre bouche du fleuve, il devait jurer que ce n'était pas volontairement. Après ce serment, il fallait qu'il gagnât par mer la bouche canopienne. Si les vents contraires s'y opposaient,

on l'obligeait à conduire sa cargaison sur des barques à travers le delta, jusqu'à Naucratis. Aussi cette ville était priviligiée. »

La conquête de l'Égypte par les Perses et ensuite par les Grecs changea complétement cet état de choses, et, sous les Ptolémées, Alexandrie absorba à peu près tout le commerce de l'Égypte. Les mœurs nationales, si soigneusement maintenues par le sacerdoce dans les antiques traditions, se transformèrent sous cette influence étran-



Fig. 100. — Ficellement d'un ballot

gère et la profession d'interprète devint une des plus suivies dans un pays ouvert de tous côtés à des peuples parlant une langue différente.

Le commerce de l'Asie se faisait surtout par caravanes, et il devait y avoir dans les grands centres de population, comme Ninive et Babylone, des stations commerciales où les marchands se réunissaient en très-grand nombre à des époques déterminées. Cependant un passage d'Hérodote relatif à l'histoire de Cyrus laisse croire qu'il n'y avait pas dans les villes de places spécialement affectées au commerce.

« Lorsque le héraut eut rempli sa mission, dit-il, Cyrus demanda quels étaient ces Grecs qui tenaient un pareil langage et quel était leur nombre. Après qu'on l'en eut informé, il fit cette réponse : « Je

« n'ai point crainte de ces hommes qui ont au milieu de leur cité une « place qu'ils adoptent pour s'y réunir et se tromper les uns les autres « par de faux serments ». Cyrus disait cela des Grecs, à cause de leurs agoras, où ils se rencontrent pour acheter et pour vendre : car les Perses ne savent pas ce que c'est qu'un agora et n'ont même pas de marché. »

L'activité commerciale n'est pas une chose qui se prête beaucoup aux représentations plastiques. Aussi nous possédons peu de monuments qui s'y rattachent. Sur la figure 400 on voit deux hommes occupés à attacher un ballot de marchandises destiné probablement à une contrée lointaine. On y voit que le système employé pour l'emballage était à peu près le même dans l'antiquité que de nos jours.



Fig. 401. — Marchands romains. (D'après une peinture de Pompei.)

Chez les Grecs et chez les Romains, l'activité commerciale, aussi bien que la vie politique, était tout entière sur la place publique (fig. 399). En Grèce, le lieu où le peuple tenait ses assemblées s'appelait l'*agora*. Les agoras étaient généralement environnés de portiques, qui n'étaient pas toujours continus. La place publique d'Élis, décrite par Pausanias, était traversée par plusieurs rues. A Athènes, à Mégalo-

polis, et dans d'autres villes, une partie des portiques était disposée de manière qu'on pût y rendre la justice. Quand ces portiques étaient décorés de peintures ils prenaient le nom de *pœciles*. Ces décorations avaient pour sujets la représentation de faits glorieux pour la cité. L'enceinte de l'agora comprenait souvent des temples, des autels et des statues consacrées aux dieux, ou destinées à immortaliser le souvenir des héros et des citoyens illustres. Aristote veut qu'on place



Fig. 402. — Place publique.

l'agora dans le voisinage du temple. Comme les temples étaient généralement placés sur une hauteur, l'orateur qui parlait des affaires publiques pouvait montrer le temple au peuple en invoquant les dieux protecteurs de la cité. Anciennement l'agora était une vaste place irrégulière, mais le système ionien qui prévalut fit établir partout de belles places rectangulaires et entourées d'édifices.

Le *forum* des villes romaines répond à peu près à l'agora des cités grecques. Seulement dans les villes populeuses, où la vie politique prenait une grande importance, on établissait plusieurs forums, de telle façon que les marchands pouvaient se réunir pour traiter de leurs affaires particulières, en dehors du tumulte qui se produisait assez souvent autour des orateurs populaires. Des marchands de toute espèce

s'établissaient sous les portiques, dont les villes antiques étaient toujours abondamment pourvues. C'étaient surtout des détaillants, car le commerce un peu relevé se faisait de préférence dans les boutiques, comme cela a encore lieu de nos jours. Plusieurs peintures, découvertes à Pompéi, montrent la disposition de ces petites boutiques improvisées sous les portiques (fig. 402 à 405).

Toutes les villes romaines avaient au moins un forum; Rome en avait quatorze, parmi lesquels sept ou huit étaient de simples marchés.

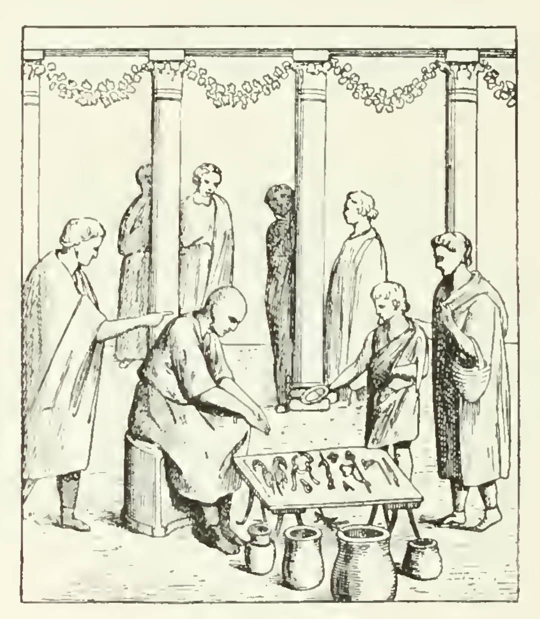


Fig. 403. — Petits marchands.

Mais indépendamment de ces places, toujours encombrées de marchands, il y avait dans les grandes villes un grand nombre de petites boutiques ambulantes qui s'installaient le long des édifices et dans toutes les rues. Il y avait même un tel encombrement de ces petites boutiques que Domitien fit un édit pour les interdire parce qu'elles rétrécissaient la voie publique. Martial fait allusion à cet édit dans une de ses épigrammes.

« A César le Germanique.

« L'audacieux boutiquier s'était emparé de Rome entière, et son échoppe obstruait l'entrée de toutes les maisons. Tu as fait élargir

les voies trop étroites, et ce qui naguère n'était qu'un sentier est une rue aujourd'hui. Il n'y a plus de piliers entourés de bouteilles en-



Fig. 404. — Marchand de poteries.

chaînées; et le préteur n'est plus obligé de marcher au milieu de la



Fig. 405. — Marchand de toile.

boue. Le rasoir du barbier ne fonctionne plus à l'aventure au milieu d'une foule qui se presse; et de noirs cabarets n'encombrent plus la

voie publique. Le barbier, le charcutier, le rôtisseur, le boucher restent chez eux. Rome est Rome maintenant; naguère elle était une immense boutique ».

La figure 406 reproduit un bas-relief du Vatican sur lequel on voit une boutique de coutelier, avec un citoyen revêtu de la toge, qui présente une bourse au coutelier en payement de sa marchandise. A Pom-



Fig. 406. — Boutique de coutelier.

péi, les maisons, même celles des riches propriétaires, étaient souvent entourées de boutiques, dans lesquelles ceux-ci faisaient vendre leurs denrées, ou dont ils tiraient parti en les louant. Ces boutiques, généralement fort petites, s'ouvraient sur la rue. Le nom du marchand était écrit en lettres rouges au-dessus de la boutique. La plupart de ces boutiques étaient décorées de mosaïques et de peintures. Elles se fermaient sur la rue au moyen de volets glissant dans des rainures et retenus par des barres. Il en était probablement de même dans les autres villes de l'Italie.

Les annonces. — Les annonces de tout genre qui devaient être portées à la connaissance du public étaient placées sur des tablettes

que l'on suspendait dans les temples. Souvent aussi on les mettait dans un endroit apparent de la ville, et une couche de blanc effaçait les affiches anciennes et permettait d'en mettre de nouvelles. Les caractères étaient peints quelquefois en noir et le plus souvent en rouge; mais les avis ou les ordonnances de l'autorité, destinées à être vues en permanence, étaient gravées d'une manière durable. Une peinture de Pompéi nous montre une place publique où on voit plusieurs personnages occupés à lire une longue inscription, sur un écriteau fixé à la

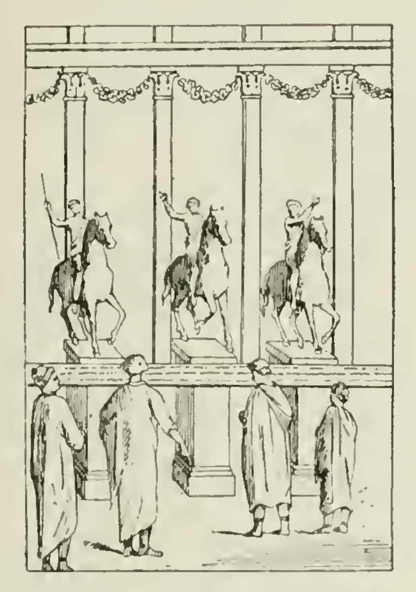


Fig. 407. — Annonces judiciaires.

base de trois statues équestres. C'est de cette façon qu'on informait le public des actes de l'autorité judiciaire, et depuis une très haute antiquité, les principaux événements étaient relatés sur des tablettes, que les pontifes exposaient dans les temples (fig. 407).

Les annonces du commerce ne pouvaient pas être faites avec autant de solennité; on les accumulait sur certains points de la ville disposés pour les recevoir et qui faisaient le même office que la quatrième page de nos journaux.

En 1821, on a découvert à Pompéi un bâtiment dont la disposition architecturale se compose de pilastres corinthiens supportant un enta-

blement et encadrant des espaces rectangulaires où étaient contenues des inscriptions écrites en couleur rouge. Des frontons alternativement courbes et triangulaires complètent cette décoration, qui n'est pas sans élégance. Les inscriptions qui annonçaient des ventes, des locations, ou les spectacles de l'amphithéâtre, n'existent plus aujourd'hui, mais elles ont été reproduites dans le grand ouvrage de Mazois, qui les a



Fig. 408. — Affichage des annonces à Pompéi.

transcrites au moment où on venait d'en faire la découverte. Des inscriptions analogues, pouvant servir d'enseigne ou de réclame, ont été trouvées dans différentes parties de la ville, mais ici elles étaient accumulées dans un endroit spécial qui n'a jamais eu d'autre destination. C'était un grand mur blanc, divisé en compartiments par des pilastres, et situé près du forum (fig. 408).

Les denrées. — M. Chabas a donné une liste des principaux pro-

duits importés en Égypte par les caravanes. « Le commerce, dit-il, avait à se procurer au loin une foule d'objets devenus indispensables aux habitudes luxueuses des Égyptiens. Indépendamment de l'or, de l'argent, du bronze, du fer, du plomb, du lapis, des bois solides et précieux que diverses contrées leur fournissaient, ils importaient de l'étranger beaucoup de produits fabriqués, parmi lesquels on peut citer : les vases de Chypre ou de Crète ; les siéges marquetés de Kati ; les chars de Béryte, garnis de cristal, de lapis, d'argent et d'or, ayant des siéges du pays de Pehor et leurs timons du pays d'Aup ; les outres ou coffres garnis de peaux de Rehob ; les vins de Kanem et de Syrie, que ne remplaçaient pas les bons vins nationaux de Kakem, si propres à être mélangés avec le miel ; le *kak*, espèce de boisson de grains fabriquée à Kati ; divers autres liquides fournis par les pays de Kheta, d'Assour, de Singar, d'Amor et de Naharaïn ; des oiseaux et des poissons d'espèces multiples, parmi lesquels on remarque le poisson séché de Tyr ; les collyres de Kauma et de Syrie ; les fruits de la même provenance ; les chevaux de Singar ; d'autres animaux domestiques de Kheta, etc. Ces importations étaient effectuées soit par des caravanes étrangères, telles que celles des Galaadites qui achetèrent le patriarche Joseph, soit par des expéditions parties de l'Égypte elle-même. »

Les céréales et le papyrus formaient les principales exportations. Nous ne connaissons aucun monument qui puisse se rapporter directement à l'histoire de Joseph. Mais la famine qui a attiré les Israélites en Égypte ne doit pas être considérée comme un fait isolé. La vallée du Nil était prodigieusement fertile et admirablement cultivée : si à tant de reprises différentes elle a tenté la cupidité des conquérants, elle a dû de même, dans les temps de disette, attirer les émigrés qui habitaient une contrée moins favorisée. Dans les hypogées de Beni-Hassan, on voit sur une peinture une famille d'émigrés asiatiques, qu'une famine a sans doute chassée de son pays, et qui vient chercher des ressources dans la fertile Égypte. Les hommes, couverts de manteaux de laine brodés, ont les pieds chaussés de sandales à longues tresses. Ils apportent avec eux leur bien, c'est-à-dire une lance, un casse-tête, un arc, une cithare et des outres pleines d'eau pour les besoins du voyage. Des femmes les accompagnent : elles ont le nez busqué, de larges pommettes et la taille ramassée. Leurs bras sont nus, leur front est ceint d'un simple bandeau, et des brodequins de peaux de bêtes forment leurs chaussures. Elles conduisent des ânes chargés d'étoffes et de paniers dans l'un desquels on voit deux petits enfants. Quels sont ces

réfugiés? devant cette peinture on songe involontairement à la famille de Joseph, mais les hypogées de Beni-Hassan passent pour être antérieurs à Joseph.

L'Égypte produisait du vin en assez grande quantité ; néanmoins elle en recevait aussi des pays étrangers, et ce qui est plus curieux, c'est que les vases où le vin étranger avait été apporté servaient ensuite à exporter l'eau du Nil, célèbre dans l'antiquité par son extrême salubrité.

« Je vais parler d'un fait, dit Hérodote, qu'un petit nombre de ceux qui vont en Égypte par mer ont observé. De toute la Grèce et en outre de la Phénicie, deux fois par an, on amène en Égypte des vases de terre pleins de vin; et cependant, lorsque ces vases ont été vidés, d'un si grand nombre on n'en revoit pas un seul. Où donc, demandera-t-on, sont-ils employés? Je vais le dire : le magistrat de chaque ville est obligé de rassembler tous les vases de terre, et de les envoyer à Memphis, d'où on les transporte remplis d'eau dans le désert de la Syrie. Ainsi toute cette poterie que l'on importe en Égypte disparaît et rejoint en Syrie celle qui l'a précédée. Les Perses, depuis qu'ils sont maîtres de l'Égypte, en facilitent de cette manière l'accès, par la provision d'eau qu'ils envoient dans le désert. Alors, il n'y avait point d'eau placée sur la route. »

Sous les Ptolémées, tout le commerce de l'Égypte fut concentré dans la ville grecque d'Alexandrie; elle exportait dans toutes les provinces du monde connu les produits de ses manufactures, qui avaient remplacé celles de Tyr et de Sidon.

Le commerce des Phéniciens, qui se faisait surtout par la navigation, a été de beaucoup le plus important de l'antiquité primitive.

Dans ses anathèmes contre Tyr, le prophète Ézéchiel nous donne des détails circonstanciés sur l'industrie et le commerce de cette ville :

« Tyr, ô toi qui habites aux avenues de la mer, qui fais le commerce avec les peuples dans plusieurs îles, Tyr, tu as dit : je suis parfaite en beauté ;

« Tes confins sont au cœur de la mer, ceux qui t'ont bâtie t'ont rendue parfaite en beauté;

« Ils t'ont bâti de tous les côtés des navires de sapin de Scénir; ils ont pris des cèdres du Liban pour te faire des mâts;

« Ils ont fait tes rames de chênes de Basçan et la troupe des Assyriens a fait tes bancs, d'ivoire apporté des îles de Kittin;

« Le fin lin en façon de broderie, apporté d'Égypte, a été ce que tu

étendais pour te servir de voiles; tu te couvrais de pourpre et d'écarlate apportées des îles d'Élisça;

« Les habitants de Sidon et d'Arvad étaient tes matelots; les anciens de Guebal ont été parmi toi pour réparer tes brèches; tous les navires de la mer et leurs mariniers ont été avec toi pour trafiquer et pour faire ton commerce;

« Ceux de Perse, de Lud et de Put ont été tes gens de guerre dans ton armée; les enfants d'Arvad, avec ton armée, ont été sur tes murailles tout autour, et ceux de Gammad ont été dans tes tours;

« Ceux de Tarscis ont trafiqué avec toi de toutes sortes de richesses, faisant valoir tes marchés, en argent, en fer, en étain et en plomb;

« Javan, Tubal et Mescec ont trafiqué avec toi, faisant valoir ton commerce en vendant des hommes et des vaisseaux d'airain;

« Ceux de Togarma ont fait valoir tes marchés en chevaux et en mulets;

« Les enfants de Dédan ont été avec toi; tu avais dans ta main le commerce de plusieurs îles, et on t'a rendu en échange des dents d'ivoire et de l'ébène;

« La Syrie a trafiqué avec toi de tes ouvrages de toutes sortes; on a fait valoir tes marchés en escarboucles, en écarlate, en broderie, en fin lin, en corail et en agate;

« Juda et le pays d'Israël ont trafiqué avec toi, faisant valoir ton commerce en blé, en miel, en huile et en baume;

« Damas a trafiqué avec toi en te donnant pour la multitude de tes ouvrages toutes sortes de richesses, du vin et de la laine blanche;

« Et Dan et Javan et Mosel ont trafiqué sur tes marchés avec du fer luisant; la casse et le roseau aromatique ont été dans ton commerce;

« Ceux de Dédan ont négocié avec toi en draps précieux pour les chariots; les Arabes ont été les marchands que tu avais dans ta main, trafiquant avec toi en agneaux, en moutons et en boucs;

« Les marchands de Scéba et de Rahma ont négocié avec toi, faisant valoir tes foires en toutes sortes de drogues les plus exquises et en toutes sortes de pierres précieuses et en or;

« Haran, et Canne et Heden ont fait trafic avec toi; Scéba, Assur et Chilmad ont négocié avec toi;

« Ceux-ci ont négocié avec toi en draps de pourpre et broderies, et en caisses pour des vêtements précieux serrés de cordes; même les coffres de cèdre ont été dans ton trafic;

« Les navires de Tarscis ont été les principaux de ton commerce,

et tu as été remplie et rendue fort glorieuse au milieu de la mer.....

« Mais le vent d'Orient t'a brisée au milieu de la mer; tes richesses et tes marchés, ton commerce, tes mariniers et tes pilotes, ceux qui réparaient tes brèches, tous les gens de guerre qui étaient dans toi, tomberont au milieu de la mer, au jour de ta ruine;

« Tes faubourgs trembleront au bruit du cri de tes pilotes; et tous ceux qui manient la rame descendront de leurs navires, les mariniers et tous les pilotes de la mer; ils se tiendront sur la terre;

« Et ils feront entendre sur toi leur voix et crieront amèrement; ils jetterout de la poudre sur leurs têtes et se vautreront dans la cendre;

« Et ils s'arracheront les cheveux à cause de toi; et ils se ceindront de sacs, et ils te pleureront dans l'amertume de leur âme d'une plainte amère;

« Et ils prononceront à haute voix sur toi une complainte; dans leur lamentation et dans leur complainte ils diront : Quelle ville fut jamais telle que Tyr qui a été détruite au milieu de la mer? »

Les Phéniciens avaient établi des comptoirs sur une foule de points et leur commerce maritime embrassait toute l'étendue de la Méditerranée et s'étendait même sur les côtes de l'Océan, car leurs vaisseaux remontaient vers le Nord jusque sur les côtes de la Bretagne. La colonie phénicienne la plus importante, Carthage, doit également toute son importance au commerce maritime, mais nous avons peu de renseignements sur l'histoire de ce commerce, car ceux qu'on peut puiser dans les historiens anciens se rapportent surtout au récit de ses guerres avec Rome. Les cités grecques de l'Asie Mineure et de la Sicile, les îles, et quelques villes de la Grèce propre, comme Athènes et Corinthe, s'enrichirent également par le commerce; après la ruine de Carthage et de Corinthe, l'Afrique et l'Orient étant tombés aux mains des Romains, le commerce cessa en quelque sorte d'être international, mais s'augmenta encore par les relations qui s'établirent de province à province. Sous l'empire romain, le commerce intérieur comprenait toutes les industries connues de l'antiquité et se faisait principalement sur la Méditerranée. Il se faisait peu d'exportations au dehors, mais la mer Rouge était alors très-fréquentée; les principaux articles d'importation qui arrivaient de l'Orient étaient les aromates, les pierres précieuses, les perles et la soie.

Les poids et les mesures. — Les poids égyptiens qu'on a re-

trouvés ne portent pas de marques; ils ont une forme ronde et plate, ou bien celle d'un cône tronqué. Il y a plusieurs espèces de balances. La plus primitive est un simple poteau fourchu supportant un fléau mobile; rien ne garantit que le point d'appui est bien au milieu, en sorte que la justesse du pesage dépend beaucoup de l'adresse et de la bonne foi du peseur. Aussi dans les peintures on voit que le point d'appui occupe beaucoup les hommes chargés de peser. Dans la balance em-



Fig. 409. — Une balance.

ployée pour la pesée de l'or, les plateaux étaient remplacés par des crochets auxquels on suspendait les anneaux ou sacs d'or. Dans les monuments égyptiens représentant une balance, on voit ordinairement un scribe ou un officier public qui enregistre le chiffre de la pesée et en constate l'exactitude. (Voir figure 270, page 202.)

D'autres balances présentent une tige perpendiculaire au somme de laquelle le balancier tourne sur pivot; un petit anneau mobile posé à la barre horizontale, et surmonté parfois d'un cynocéphale, emblème d'équilibre, servait à prouver la justesse du balancier, en le touchant légèrement de la main comme on le voit sur les peintures. Les plateaux étaient fixés par des cordes aux extrémités du balancier. Les plus grands étaient en bois, les plus petits en bronze (fig. 409).

Les animaux vivants se vendaient au poids, et on voit sur une pein-

ture de Thèbes un lièvre ou un lapin en vie sur un des plateaux, tandis que l'autre supporte des poids qui ont la forme d'anneaux. La plupart des poids qu'on a recueillis sont en bronze, en granit, en hématite surtout.

Les balances des Grecs et des Romains ne différaient pas essentiellement de celles que nous avons vues chez les Égyptiens. Sur un vase de Bernay (fig. 410), on voit une grande balance sur les plateaux de laquelle sont placés d'un côté le corps d'Hector et de l'autre un cratère d'or, que Priam a apporté pour la rançon de son fils. Cette balance



Fig. 410. — Jugement du vase de Bernay.

est posée sur trois pieds en triangle, mais le grand masque bachique qui rattache l'anse du vase à sa panse empêche qu'on ne voie comment est disposé le fléau.

Les balances que l'on conserve dans les cabinets d'antiquités sont disposées de diverses manières. La plus simple consiste en une barre de métal, avec un anneau placé au centre pour servir de poignée, et un plateau suspendu à chacune des extrémités. Quelquefois une aiguille jouant dans une châsse marque, par son plus ou moins d'inclinaison, les variations du poids. On se servait aussi de pesons formés d'une baguette divisée par des points en parties égales et qui se tenait en suspension au moyen d'une chaîne. Un crochet, auquel

on suspendait le corps que l'on voulait peser (fig. 412), ou bien le plateau d'une balance (fig. 411) garnissait le bras court de cette baguette et un poids mobile se suspendait au bras le plus long.

Un bas-relief gallo-romain du musée de Caen représente un homme portant un instrument à double crochet, destiné à suspendre les objets qu'on voulait peser (fig. 413).

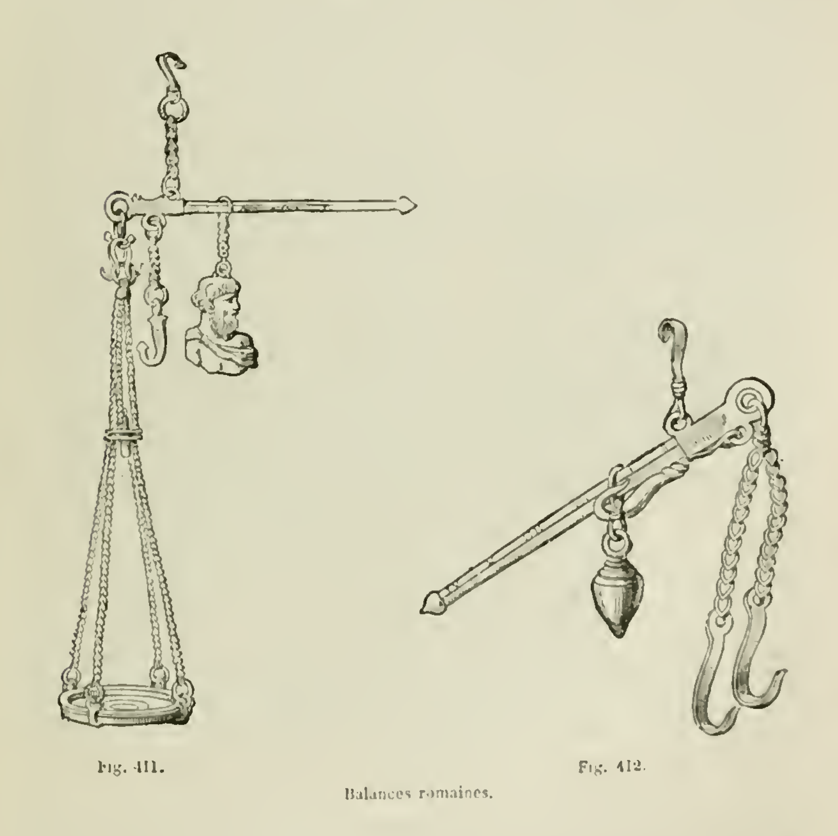


Fig. 411. Fig. 412.

Balances romaines.

On a retrouvé à Pompéi une grande quantité de poids de toutes sortes, les uns en plomb, les autres en marbre ou en basalte. La plupart sont ronds et portent leur valeur indiquée par des inscriptions, ou par des points en creux ou en relief. Quelquefois les poids et les mesures empruntaient la forme des objets vendus par le marchand qui en était possesseur. Le musée de Naples possède un poids en forme de porc, que l'on suppose avoir appartenu à un charcutier. On a découvert aussi des assortiments de poids qui sont des multiples les uns

des autres et qui sont disposés de manière à s'emboîter les uns dans les autres. La *livre* romaine se divisait en douze *onces* et valait 326 grammes 337; ce qui fait les deux tiers à peu près de l'ancienne livre française.

Sur le fléau d'une balance conservée au musée de Naples, on lit une inscription dont le sens est : « Sous le huitième consulat de Vespasien, empereur Auguste, et sous le sixième de Titus, empereur Auguste, vérifié au Capitole. » La vérification des poids avait en effet une très-grande importance sous l'empire romain. Des étalons de mesure étaient soigneusement conservés près des marchés, et des magistrats étaient chargés de vérifier les poids et les mesures quand il s'élevait une contestation (fig. 414).



Fig. 413. — Marchand.

Un monument de ce genre a été découvert à Pompéi ; on y lit une inscription dont le sens est : « Aulus Clodius Flaccus, fils d'Aulus, Narcœus Arellianus Calidus, fils de Narcœus, duumvirs chargés de rendre la justice, ont pris soin de jauger les mesures d'après un décret des décurions. » « On voit par cette inscription, dit M. E. Breton, que l'inspection des mesures qui, à Rome, était dans les attributions des édiles, était confiée, à Pompéi, aux duumvirs de justice. La surface de la pierre présente cinq cavités circulaires assez semblables à celles de nos fourneaux potagers; elles sont rangées sur une seule ligne par ordre de capacité. Ces cavités sont un peu renflées au centre ; le fond arrondi est percé d'une ouverture circulaire qui, pour les mesures destinées aux solides, se fermait avec une coulisse de bronze et, pour celles réservées aux liquides, avec un bouchon; ces ouvertures permettaient de vider facilement les mesures. »

La *métrète*, mesure de capacité pour les liquides chez les anciens Grecs, valait environ trente-neuf litres. L'unité de mesure pour les liquides chez les Romains était l'*amphore* ou quadrantal, mesurant le cube du pied romain ; sa contenance équivalait à 26 litres 12 millilitres. Pour les choses sèches, l'unité de mesures des Grecs était le *médimne* (52 litres environ), et pour les Romains c'était le *modius* (8 litres 67 centilitres).

Les mesures de longueur les plus répandues étaient la *coudée* et le *pied*, mais ces mesures n'avaient pas partout la même étendue. Dans l'ancienne Égypte, il y avait deux sortes de coudées. La coudée royale, dont la longueur était de 525 millimètres, comprenait 28 doigts. Chacune de ses divisions était consacrée à une divinité spéciale. Nous

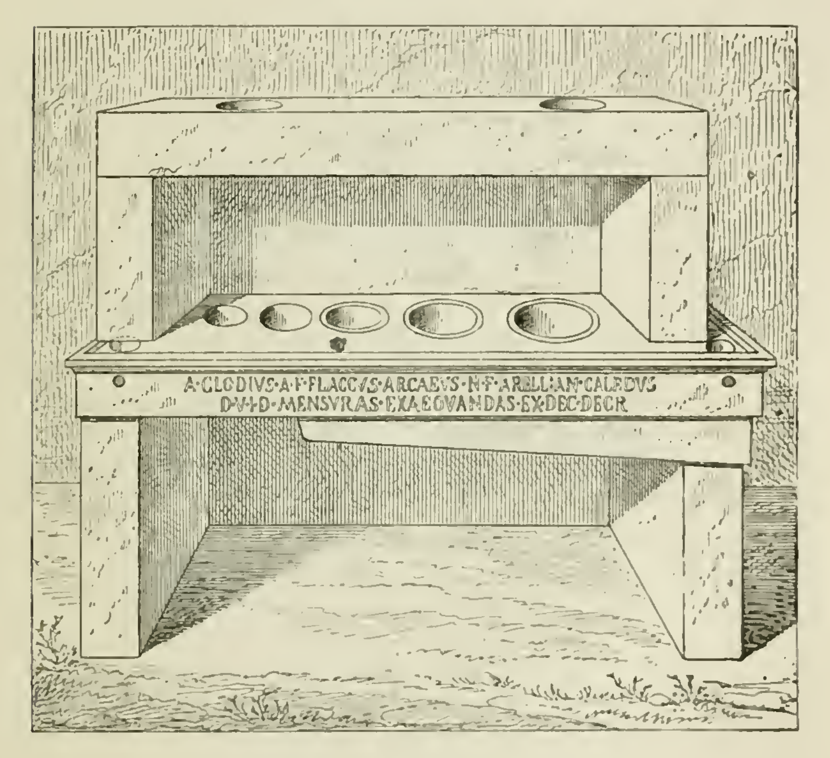


Fig. 411. — Etalon de mesures.

avons au Louvre (salle civile, vitrine 1) une coudée égyptienne antique avec ses divisions. La coudée naturelle n'avait que 450 millimètres. C'est celle dont se servaient les ouvriers pour la construction des monuments. La coudée grecque présente 463 millimètres et la coudée romaine 444 millimètres. En Grèce, l'unité de mesure pour les longueurs était le pied olympique (309 millimètres); le pied romain présente en moyenne 296 millimètres.

II

LES COMMUNICATIONS

Les routes. — Les auberges. — La navigation.

Les routes. — Les caravanes qui se rendaient en Égypte suivaient diverses routes, mais Memphis et Thèbes sont toujours les deux grands centres où elles devaient aboutir, car le commerce d'Alexandrie sous les Ptolémées était presque exclusivement maritime.

Memphis, point central de la basse Égypte, communiquait avec la mer Rouge par le fameux canal de Néchao. Une route très-connue menait en Phénicie, où d'autres routes se dirigeant vers l'Arménie, le Caucase et la Babylonie, mettaient les marchands en rapport constant avec l'Inde et les contrées lointaines de l'Orient.

Deux routes conduisaient de Thèbes en Éthiopie et à Méroé, l'une longeant le Nil et l'autre traversant le désert. Une autre route, dont Hérodote fait mention, conduisait à Carthage par l'oasis d'Ammon et la grande Syrte.

« Thèbes, dit Champollion, capitale religieuse et politique de l'Égypte, était aussi sa ville commerciale la plus riche et la plus fréquentée. Elle était un point central entre la Méditerranée, la mer Rouge et l'Éthiopie, et, par cette position, l'entrepôt nécessaire de tous les arrivages de ces diverses contrées. C'est dans cette cité toute royale, le centre du commerce de l'Orient, que toutes espèces de richesses, dit Homère, se trouvaient entassées, et les caravanes qui s'y rendaient la mettaient en relation tout à la fois avec les contrées voisines du Niger et avec la puissante Carthage.

« Hérodote donne des détails circonstanciés sur la route commerciale de Thèbes à Carthage, et l'antiquité des échanges commerciaux porte à croire à l'antiquité de cette grande voie africaine. De la capitale de l'Égypte, elle se dirigeait, au nord-ouest, vers l'oasis d'Ammon et vers la grande Syrte par Augela, d'où une autre route conduisait par le sud-ouest dans le pays des Garamantes; c'est par là que les caravanes parties de Thèbes pouvaient rencontrer celles des Nasamons et des Lotophages. Une autre route, également indiquée par Hérodote, se dirigeait, de l'est à l'ouest, de Thèbes vers les colonnes d'Hercule et le cap Soloès,

touchant ainsi à l'Océan; et quelque opinion qu'on se fasse sur l'exacte direction de ces routes, on ne pourra que reconnaître la réalité de cette grande communication entre la vieille Thèbes et la vieille Carthage, la Carthage des Chananéens, qui fut contemporaine du successeur de Moïse, et qui recevait ainsi par la voie de terre les marchandises de l'Inde, de l'Arabie, de l'Égypte et de l'Afrique intérieure et méridionale. Ce grand mouvement des peuples fabricants ou commissionnaires tirait de son objet et de ses bénéfices une activité éminemment favorable aux bonnes rencontres du hasard.

« Deux autres routes commerciales conduisaient de Thèbes en Éthiopie et à Méroé; l'une était établie sur les rives mêmes du Nil, et l'autre au travers du désert de la Nubie. Les voies dirigées vers le golfe Arabique n'étaient pas moins fréquentées; il y en avait une qui partait d'Edfou; une autre de Thèbes, se dirigeant vers Cosséir; et dès que les Pharaons eurent des vaisseaux dans la mer Rouge, les communications les plus courtes durent s'établir entre les côtes de cette mer et la ville de Thèbes. »

Un ancien compagnon de voyage de Champollion, Cherubini, décrit ainsi, dans son livre sur la Nubie, la manière dont se faisait le commerce dans la haute Égypte et l'Éthiopie : « Pour maintenir à jamais l'inviolabilité de l'Égypte et favoriser en même temps l'essor de l'industrie nationale et de la richesse publique, dont il importait de ne pas tarir les sources, la caste sacerdotale s'était posée comme l'intermédiaire nécessaire et inévitable du commerce. Dans ce but, elle s'était emparée, dès l'origine, de toutes les avenues de l'Égypte, en occupant exclusivement, par elle-même et par ses nombreux affiliés, certaines localités, séparées de la vallée du Nil par des espaces déserts, et où aucun contact n'était à redouter pour ses populations. Sur ces points isolés, mais toutefois assez voisins de l'Égypte, sortes de territoires neutres où il se mettait seul en rapport avec les commerçants des autres pays, le corps sacerdotal avait placé des comptoirs sous la protection de son ministère sacré, et à l'ombre des sanctuaires d'Ammon. Là, les transactions du négoce étaient revêtues de formalités particulières et presque mystiques, qui conservaient à la caste la dignité de son saint caractère et prêtaient une certaine solennité à l'intervention de la religion dans les spéculations mercantiles. L'habileté sacerdotale tirait un certain parti du mystère et de l'isolement même où ces opérations s'accomplissaient, et la tradition rapporte que pour mieux exploiter les peuplades superstitieuses qui fréquentaient ces lieux écartés, elle y

faisait entendre la voix imposante des oracles, qui devait singulièrement ajouter à son monopole. »

On ne sait pas au juste quel était le système de construction adopté pour les routes qui sillonnaient l'Égypte et l'Asie antérieurement à la conquête d'Alexandre. Chez les Grecs, les routes étaient quelquefois pavées avec des dalles oblongues ou polygonales. Une des voies antiques qui aboutissaient aux portes de Messène et, dans plusieurs endroits de la Grèce, des fragments de routes, dont les pierres portent encore la trace du sillon creusé par la roue des chariots, montrent que les Grecs attachaient à la construction des routes une grande importance. Toutefois ces restes se rapportent plutôt à l'époque de la domination romaine, et les Romains, pour tout ce qui touche aux grandes voies de communication, étaient très-supérieurs aux Grecs. Les Romains étaient un peuple éminemment centralisateur, et l'établissement des routes relevait de la politique autant que de l'architecture.

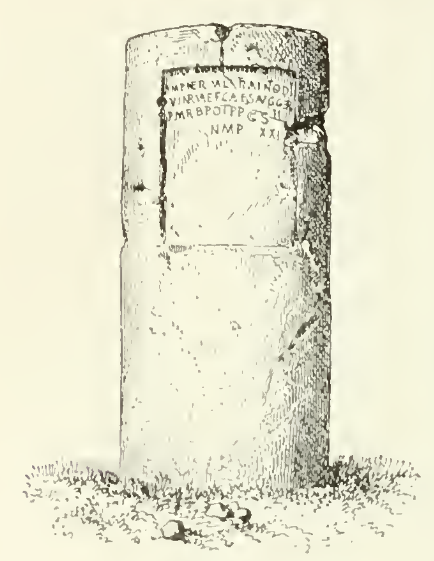


Fig. 415. — Borne milliaire.

Le massif des voies romaines se composait de plusieurs couches. La première, appelée *statumen,* était composée de moellons plats; la seconde, appelée *rudus,* était formée de cailloux mêlés avec du mortier; la troisième, appelée *nucleus* ou *noyau,* était un mélange de chaux, de briques, de craie, etc.; et la quatrième, appelée *summum dorsum,* était faite de grandes pierres plates taillées en polygones irréguliers et enfoncées dans le noyau. La largeur de la voie comprenait trois parties : celle du milieu, ou la chaussée, était bombée pour faciliter l'écoulement des eaux. Sur les parties latérales étaient des trottoirs plus élevés que la chaussée et couverts de cailloux ou pavés avec des dalles. Au surplus, la perfection du chemin, comme construction, était en rapport avec son importance comme voie de communication, et elles ne présentent pas toutes le même caractère. On dit que les Carthaginois ont fait les premiers des routes pavées. La plus célèbre des routes

romaines, la voie Appienne, a été construite par le consul Appius Claudius, l'an de Rome 442.

De mille en mille pas s'élevaient, sur les routes romaines, des bornes milliaires, destinées à indiquer la distance. Elles étaient plus élevées que les nôtres et formaient des colonnes ou d'autres petits monuments, sur lesquels on trouvait des inscriptions donnant, outre la distance, le nom de l'empereur qui avait construit ou réparé la voie.

On a retrouvé de ces bornes dans toutes les parties du monde romain : celle que reproduit la figure 415 a été découverte dans le département du Calvados.

Le *mille*, mesure itinéraire des Romains, valait mille pas de 5 pieds

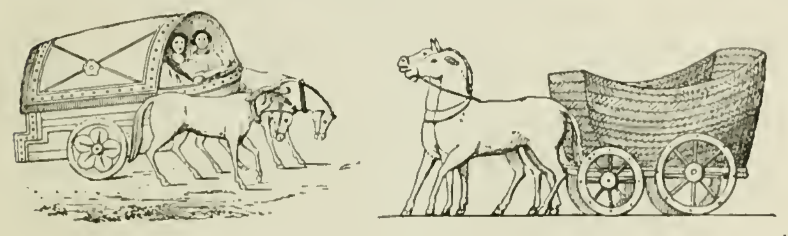


Fig. 416. Fig. 417.

Voitures pour les voyageurs.

chacun, ou 1,480 mètres et une fraction : dix milles représentaient 14,815 mètres.

Le *stade*, mesure itinéraire des Grecs, valait 600 pieds grecs ou 400 coudées, c'est-à-dire 185 mètres. Il représentait la huitième partie du mille romain. Il s'agit ici du stade olympique de 600 au degré, qui était le plus employé. Mais il y avait des stades de différentes longueurs, ce qui jette parfois une certaine confusion dans les mesures qui nous sont laissées par les auteurs anciens.

Dans l'antiquité, comme de nos jours, les routes étaient incessamment parcourues par des voitures et des chariots, dont la forme s'adaptait à l'emploi qu'on voulait en faire.

Un char en bronze, conservé au musée du Vatican, nous montre comment était fait le timon d'une voiture. Il était attaché à une barre transversale au moyen d'une courroie ou d'une cheville et on le relevait de manière que son extrémité se trouvât en l'air quand les chevaux étaient dételés. Au reste, tous les chars n'étaient pas pareils et on voit par les monuments qu'il y en avait d'espèces très-différentes.

Pour une petite course, les Romains allaient dans des litières gar-

nies de coussins sur lesquels on pouvait s'étendre. Il y en avait d'ouvertes et d'autres qu'on fermait à l'aide de rideaux de cuir ou de lin. Le nombre des porteurs variait de deux à huit. Pour les voyages plus longs on avait des chariots attelés de chevaux ou de mules. Une pein-

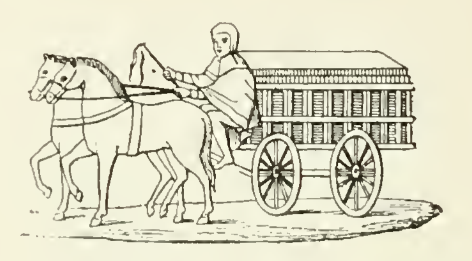


Fig. 418. — Chariot antique.

ture d'un tombeau étrusque montre un char à deux roues recouvert d'une tente demi-circulaire (fig. 416). Les voitures de ce genre ont dû être employées pendant toute l'antiquité pour le transport des voyageurs. La voiture d'osier représentée sur la figure 417 devait servir

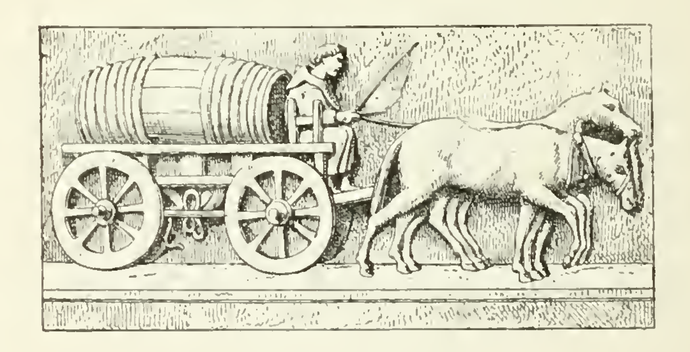


Fig. 419. — Chariot antique.

pour le même usage; cependant, comme elle est tirée des bas-reliefs qui décorent la colonne de Marc-Aurèle, on doit présumer qu'on l'employait également pour le service de l'armée.

Nous avons déjà montré dans ce volume (fig. 88 à 94) les différentes formes de chariots dont se servaient les cultivateurs. Un marbre funéraire du musée de Baden nous fait voir un chariot d'une autre espèce (fig. 418). Il est couvert de planches et a l'apparence d'un coffre. Les

voitures de ce genre servaient à faire voyager des marchandises précieuses que le transport aurait pu détériorer. Le chariot représenté sur la figure 419 ressemble à nos grands tonneaux de vendange, et on l'utilisait probablement pour le transport des liquides.

Pour se guider dans ces routes et dans les chemins de traverse qui venaient y aboutir, les voyageurs ou les conducteurs de voitures avaient des itinéraires écrits et des itinéraires figurés. L'itinéraire écrit était une sorte de tableau indiquant le nom des villes et des stations par lesquelles on devait passer pour aller d'un point à un autre, avec la distance comprise entre chaque localité intermédiaire. Les itinéraires figurés étaient des espèces de cartes géographiques montrant le tracé des routes, avec l'indication des villes qu'elles traversent. Le seul de ces itinéraires que l'on connaisse est celui qui est désigné sous le nom de carte de Peutinger. La forme des lettres annonce le XIII[e] siècle, et la carte elle-même, qui est sur plusieurs grandes feuilles de parchemin, paraît avoir été copiée par un moine sur une carte antique aujourd'hui perdue. Ce monument n'en est pas moins extrêmement précieux.

« Lorsqu'on examine la carte de Peutinger, dit M. A. de Caumont, dans l'*Abécédaire archéologique*, on est choqué par le désordre apparent et la confusion qu'elle semble offrir dans toutes ses parties ; les pays n'y sont point placés suivant leur position géographique, leurs limites respectives et leur grandeur réelle. On les a rangés arbitrairement les uns à la suite des autres, de l'est à l'ouest, sans avoir égard à leur figure ni à leurs latitudes et longitudes, déterminées par d'autres géographes.

« Dans la partie de l'empire qui correspond à la Gaule, tous les fleuves qui coulent du midi au nord sont indiqués comme se dirigeant d'orient en occident. On a suivi la même marche dans la position relative des villes, et celles qui occupent la partie septentrionale se trouvent à l'ouest ou à l'ouest-nord-ouest des villes de la partie méridionale.

« Le Rhin, par exemple, dont le cours naturel est du sud au nord dans une grande étendue de pays, est figuré sur la carte comme coulant de l'est à l'ouest, et l'embouchure de ce fleuve, qui se trouve assez loin de celle de la Seine, est marquée tout près d'elle. *Gesoriacum* (Boulogne) est indiqué précisément à l'ouest de *Ratumagus* (Rouen) ; *Coriallum* (Cherbourg), à la même latitude que *Subdinum* (le Mans).

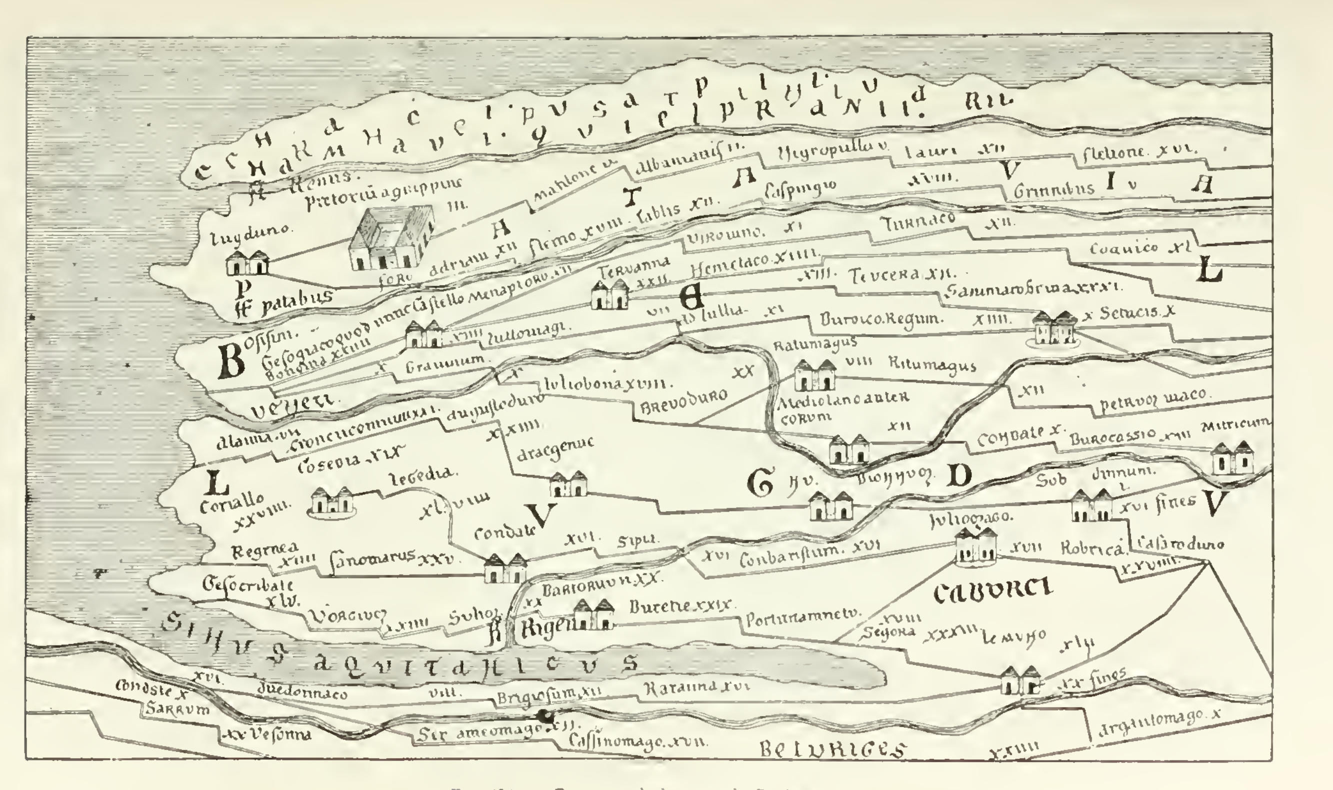


Fig. 120. — Fragment de la carte de Peutinger.

« On peut juger de cette disposition singulière par le fragment que voici, et qui représente la France occidentale (fig. 420). On voit comment, par suite de ce système, la côte de la presqu'île de Bretagne a été rapprochée de la Saintonge, et le golfe d'Aquitaine, représenté par une espèce de détroit qu'on serait tenté de prendre pour l'embouchure d'une grande rivière.

« Ce n'est point par ignorance qu'on a procédé de la sorte, et la longueur exorbitante de la carte, comparée à sa hauteur, prouve bien que cette disposition a été calculée. On ne s'est point proposé de faire une carte géographique correcte; on a voulu seulement représenter les grandes routes de l'empire. Aussi la carte ne mentionne-t-elle absolument que les villes placées sur ces routes, et une multitude de cités importantes ont-elles été omises parce qu'elles ne se trouvaient pas dans cette condition, au lieu que des localités de peu d'importance ont été marquées.

« Si l'on avait proportionné la hauteur du tableau à sa longueur, il eût été d'une incommodité manifeste, outre qu'il serait resté entre les routes un grand nombre de vides inutiles. L'auteur a donc pensé qu'il fallait se borner à l'espace nécessaire pour figurer les grands chemins, abstraction faite de l'étendue et de la forme des pays qu'ils parcourent; et, prenant l'empire dans sa plus grande longueur, de l'est à l'ouest, il lui a fait subir du nord au sud cette sorte de compression, d'écrasement, qui rend si singulière à nos yeux la carte de Peutinger. »

Les auberges. — Les auberges sont le fruit d'une civilisation assez avancée et on en chercherait vainement la trace dans les sociétés primitives. Aussi l'hospitalité tient toujours une très-grande place chez les peuples qui ne sont pas encore tout à fait constitués. C'est un devoir d'admettre à son foyer non-seulement le suppliant, mais encore le simple voyageur, et comme ce devoir implique la réciprocité, il est toujours observé avec beaucoup d'empressement. En effet, le voyageur qui a été reçu dans une maison se considère comme le débiteur de l'hôte qui l'a accueilli. Il acquittera certainement cette dette, et si un membre quelconque de la famille de cet hôte vient un jour dans le pays qu'habite ce voyageur, il sera reçu à son tour dans la maison et prendra sa place au foyer. C'est de là qu'est venu l'usage des tessères. On appelait tessère hospitalière une petite plaque d'os ou de bois sur laquelle on inscrivait son nom avec le nom de l'hôte chez qui on avait été reçu. En se quittant on cassait en deux la tessère, dont les mor-

ceaux servaient ensuite à constater l'identité. C'est ainsi qu'un jeune homme pouvait, sans autre recommandation, se présenter dans une maison, en disant : Votre grand-père a reçu l'hospitalité chez le mien, et il était dès lors le bienvenu.

Ces usages se ressentent encore des mœurs patriarcales, mais quand, par suite de l'extension du commerce, les voyages furent devenus beaucoup plus fréquents, il fallut bien trouver un moyen de loger les gens



Fig. 421. — Une auberge.

(D'après une peinture de Pompéi.)

qui se transportaient en grand nombre d'une ville à une autre pour leurs affaires. C'est alors que se sont établies les auberges où, moyennant une rétribution, chaque voyageur pouvait trouver un gîte dans le pays qu'il traversait. Dans les plaines sablonneuses de l'Afrique et de l'Asie, où le commerce se faisait surtout par caravanes, on campait sous la tente, comme on le fait encore aujourd'hui. Mais dans les contrées populeuses et sillonnées de routes, des auberges s'élevèrent à l'entrée des villes et dans tous les carrefours où les grands chemins se croisent. Ce qui est sûr, c'est que du temps d'Aristophane, un voyage dans l'intérieur de la Grèce n'était pas une chose bien compliquée. Dans *les Grenouilles*, quand Bacchus veut aller aux enfers, il va trou-

ver Hercule pour lui demander quelques renseignements sur le voyage qu'il doit entreprendre. « Quant au motif qui m'amène ici, dit-il, c'est pour apprendre de toi, en cas de besoin, les hôtes qui te reçurent à la



Fig. 422. — Cuisine publique.

descente aux enfers ; indique-moi aussi les ports, les boulangeries, les maisons de débauche, les stations, les hôtelleries, les fontaines, les routes, les villes, les logements, les cabarets où il y a le moins de punaises. »

Parmi les plus curieuses peintures de Pompéi, il faut citer celle qui a été découverte en 1832 dans la maison dite des *Cinq squelettes*, qui paraît avoir été une auberge, ou tout au moins un cabaret. Elle représente une salle d'auberge : quatre buveurs sont autour d'une table au milieu de laquelle est un bol contenant le liquide (fig. 421). Ils se servent de cornets en guise de verres. Deux des buveurs ont la tête couverte de capuchons à la manière des cabans de pêcheurs. Sur les murs de la salle où était cette peinture on a trouvé les comptes du marchand de vin et les écots des consommateurs.



Fig. 423. — Marchand de boissons.
(Stèle du musée de Bourges.)

Outre les auberges et les cabarets, il y avait dans toutes les villes des cuisines publiques, dont l'usage répondait à nos gargotes. On en a retrouvé une à Pompéi : le comptoir, construit en maçonnerie, est percé de trois trous destinés probablement à contenir de l'huile, des olives et de la saumure de poisson, qui était un mets fort recherché du peuple. On la faisait avec du poisson mariné dans le sel. Un fourneau était scellé dans le comptoir (fig. 422).

Dès les temps les plus anciens de la Grèce, il a été d'usage d'employer l'eau chaude comme boisson en la mêlant au vin et au miel. Hippocrate avait dit que l'eau qui avait bouilli devient par cela même plus saine, en sorte que les boissons chaudes étaient considérées comme très-hygiéniques en même temps qu'on les trouvait très-agréables. Le même usage se retrouve en Italie, et les *thermopolia*, genre d'établissements qui répondaient à peu près à nos cafés modernes, étaient tellement nombreux, qu'à Pompéi, il n'est presque pas de rues où on n'en trouve. A Rome, l'empereur Caligula s'avisa un jour de faire fermer les établissements où se vendaient les boissons chaudes, parce qu'ils ne s'étaient point fermés temporairement en signe de deuil, comme tous les autres lieux

de plaisir, lors de la mort de Drusilla; mais la puissance souveraine de l'empereur échoua contre la toute-puissance des mœurs.

Une stèle du musée de Bourges représente un homme tenant dans la main droite un vase avec lequel il verse un liquide dans un gobelet placé dans l'autre main (fig. 423). Il est probable que nous avons ici l'image d'un marchand de vins dans la période gallo-romaine. A cette époque, en effet, il y avait des cabarets sur toutes les routes à peu près comme aujourd'hui. Les auteurs anciens en parlent souvent. « Dans le voisinage, dit Pétrone, s'élevait un hameau peuplé de jolies maisons de plaisance, où plusieurs de mes amis étaient venus passer la belle saison; mais, à moitié chemin, surpris tout à coup par une grosse pluie, nous courûmes nous réfugier dans une auberge de village qui se trouvait sur la route et dans laquelle un grand nombre de passants étaient venus chercher un abri contre l'orage. »

Sous l'empire romain, où tout était régularisé, les auberges établies le long des routes étaient soumises à une espèce de contrôle de la police et le voyageur qui s'y arrêtait pour quelque temps était tenu à certaines formalités, qui devaient répondre à peu près à notre passeport moderne. Les voleurs se trouvaient ainsi astreints à une surveillance qui les gênait quelquefois, comme on le voit dans la scène suivante de Pétrone, où des voleurs viennent d'entrer dans une auberge:

« Nous décousions la robe, pour en tirer notre or, quand nous entendîmes quelqu'un demander à notre hôte quels étaient les gens qui venaient d'entrer chez lui. Cette question ne me plut guère; à peine son auteur fut-il sorti, que je courus m'informer de l'objet de sa visite. — C'est, me répondit notre hôte, un huissier du préteur; sa charge consiste à inscrire sur les registres publics les noms des étrangers; il vient d'en voir entrer deux chez moi, dont il n'a pas encore pris les noms, et c'est pourquoi il venait s'informer du lieu de leur naissance et de leur profession. »

Il est bon d'observer que si les marchands ou les petites gens en voyage trouvaient aisément des gîtes pour se reposer ou se rafraîchir, rien ne prouve que l'antiquité ait eu l'analogue des somptueux hôtels où les gens opulents descendent aujourd'hui. Il est présumable, au contraire, que, dans la classe riche, ceux qui voyageaient préféraient descendre chez quelque personnage de la ville, pour qui ils s'étaient munis de recommandations avant de partir.

Les voyageurs de distinction ne descendaient jamais dans les auberges. A Rome, les fonctionnaires et les personnages chargés d'une mis-

sion du gouvernement trouvaient tout le long des chemins des établissements spéciaux pour les recevoir. C'est ce qu'on a appelé la *course publique*. « L'origine de la course publique, dit M. Desenne dans l'*Union postale*, est incertaine. L'opinion qu'Auguste en est le fondateur repose uniquement sur un passage de Suétone ainsi conçu : « Il « disposa sur les routes stratégiques, à de courtes distances, d'abord des « jeunes gens, puis des voitures, afin d'avoir des nouvelles plus promptes « des provinces et de pouvoir aussi interroger les courriers qui lui étaient « dépêchés d'un lieu quelconque quand les circonstances l'exigeaient. » Si une hypothèse était permise à ce sujet, nous dirions que la course publique existait avant Auguste, attendu qu'il résulte du passage précité qu'Auguste voulait surtout avoir des nouvelles « plus promptes », mais qu'elle existait sous le nom d'*angaries*, mot qui était connu depuis quatre cents ans et qu'on a continué à employer sous les successeurs d'Auguste, pour désigner des moyens de transport et des réquisitions ou corvées de toute sorte. Les courriers de la république étaient donc obligés de se procurer par voie de réquisition les chevaux nécessaires pour en changer, ou de voyager avec leurs propres chevaux à petites journées. Auguste aurait simplement régularisé cet état de choses en créant des stations dans lesquelles les provinces étaient tenues d'entretenir des chevaux pour son service; ce qui valait mieux que d'en réquisitionner sur les routes.

« Par la force des choses, le gouvernement impérial fut amené à donner une grande extension à cette institution. Les maisons de poste se transformèrent en hôtelleries où logeaient les fonctionnaires en mission, les ambassadeurs et les empereurs eux-mêmes, et où l'on ne manquait de rien de ce qui constitue la commodité du voyage. On y annexa des magasins d'effets d'habillement et de vivres et la course publique devint le grand moyen de transport par terre du gouvernement. On entretenait vingt chevaux dans chaque station et quarante chevaux dans chaque maison de poste; mais cette cavalerie était peu de chose comparativement au nombre de mules, de mulets, d'ânes et de bœufs qui servaient au transport des équipages, des bagages des armées, des deniers publics et de tout ce que le gouvernement romain faisait venir ou expédiait par la voie de terre.

« Tout était gratuit dans le service de la course publique, mais on n'était admis à en faire usage que sur une autorisation appelée « lettre d'évection » qui décrivait minutieusement non-seulement les moyens de transport, mais les fournitures auxquelles le voyageur avait droit.

Un commentateur de Marculfe a donné une formule de ce qu'un ambassadeur pouvait demander pour lui et sa suite. On y trouve mentionnés, indépendamment des chevaux d'attelage et de surcroît : le pain, le vin, la bière, le lard, la viande fraiche, les porcs, les cochons de lait, les moutons, les agneaux, les oies, les faisans, les poulets, les œufs, l'huile, la saumure, le miel, le vinaigre, le cumin, les noix, le girofle, l'ail, la cannelle, le mastic en grains, les dattes, les pistaches, les amandes, le fromage, le sel, les herbes potagères, les légumes, le bois, les chariots, les fagots, le foin et l'avoine.

« Les troupes en marche recevaient dans les mansions les vivres dont elles devaient s'approvisionner pour plusieurs jours.

« Le service de la course publique était placé sous la haute direction du préfet du prétoire et, dans les provinces, sous les administrateurs des transports. Le maître de poste d'un relais était appelé *manceps*. On désignait d'une manière générale sous le nom de *stator* tout agent d'une station. »

La navigation. — Les premières routes ouvertes au commerce ont été les fleuves ou les cours d'eau navigables, mais il est impossible



Fig. 424. — Pygmées conduisant un bateau.
(D'après une peinture de Pompei.)

de préciser l'époque où a commencé la navigation. Elle est certainement contemporaine des sociétés les plus primitives : en voyant un tronc d'arbre flotter à la surface de l'eau, on a dû promptement avoir

l'idée de le creuser pour en faire un canot, ou d'en assembler plusieurs pour en faire un radeau.

Voici des barques de rivières représentées sur des peintures de Pompéi. Les personnages qui les conduisent sont de fabuleux pygmées, mais la forme du bateau n'en est pas moins très-visible. Ici (fig. 424) deux nautoniers difformes et à grosses têtes, comme on représente habituellement les pygmées, conduisent une nacelle peinte



Fig. 425. — Pygmées conduisant un bateau.
(D'après une peinture de Pompéi.)

en rouge. Ils portent à la ceinture une petite draperie verte : l'un rame, l'autre se raidit en tirant un filet, ou en halant quelque cordage qui tient probablement à la rive. Le bateau est chargé de vases de terre à deux anses, qui ont la forme d'amphores.

Une autre barque également peinte en rouge et montée par trois pygmées (fig. 425) traverse un marais couvert de plantes aquatiques, où nagent des poissons de forme bizarre. Bien que les personnages qui montent ces barques soient fabuleux, et que la composition elle-même soit d'un caractère purement grotesque, la représentation que nous avons ici montre probablement un type extrêmement ancien, et qui a dû se reproduire à peu près partout avec quelques variantes. Toutefois ces canots sont, en somme, assez courts pour leur largeur, et si cette conformation offrait des conditions d'équilibre que devaient nécessairement rechercher des hommes peu expérimentés dans la navigation,

elle avait aussi l'inconvénient d'une grande lenteur dans la marche. Le besoin de la rapidité a dû nécessairement suggérer de bonne heure l'idée d'une forme plus élancée, et les petits bateaux en papyrus dont nous avons donné la représentation tome I, figures 76 à 78, répondaient



Fig. 426. — Gouvernail égyptien.

à ce besoin. Le Nil, dans l'antiquité, était le fleuve qui avait la navigation la plus active, et nous avons expliqué déjà (tome I, pages 77 et suivantes) quel était le genre de barques qui le sillonnaient en tous sens. Nous rappellerons toutefois que le gouvernail de ces barques se composait de deux avirons, dont nos figures 426 et 427 reproduisent

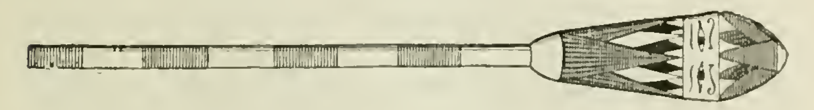


Fig. 427. — Gouvernail égyptien.

la forme habituelle. L'ornementation est tirée de la plante de lotus qu'on retrouve dans toutes les constructions grandes et petites qui bordent le Nil. Nous avons reproduit également (tome I, fig. 131 et 133) des barques assyriennes; nous n'avons donc pas à y revenir ici.

Il n'y a pas à s'occuper de la navigation fluviale des Grecs, qui n'avaient guère de cours d'eau capables de porter des bateaux.

Les bas-reliefs qui décorent la colonne Antonine et la colonne Trajane montrent plusieurs bateaux romains. Ceux qu'on voit sur la figure 428 sont des canots de très-petites dimensions qu'un seul rameur suffisait à faire manœuvrer. La figure 429 montre des bateaux sur l'un desquels la disposition de l'aviron est très-visible, et dans la figure 430, sur laquelle on voit transporter des chevaux, les bateaux sont un peu plus grands et de forme différente; mais aucun monument ne nous autorise à penser qu'il y ait eu dans l'antiquité des bateaux analogues par la forme et la dimension à ceux que l'on emploie aujourd'hui pour la navigation des fleuves.

La navigation fluviale a dû nécessairement précéder la navigation maritime et celle-ci se bornait primitivement à aller d'un port à un

autre en suivant la côte. A l'aide de la rame ou de la voile, les petites embarcations peuvent aisément remonter un fleuve, suivre une côte, ou traverser un archipel en s'arrêtant aux différentes îles qui le composent. Mais c'est seulement depuis l'invention des navires pontés que l'on a pu s'aventurer en mer dans des voyages un peu longs. Les Phéniciens ont été les plus anciens navigateurs. Les documents sont malheureusement trop rares pour que l'on connaisse exactement la forme de leurs navires.

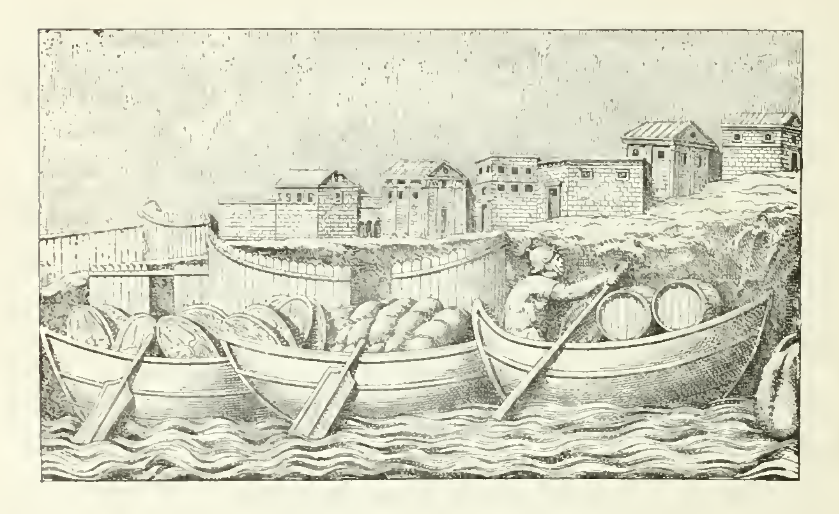


Fig. 428. — Bateaux et ville. (Colonne Antonine.)

Le sol découpé de la Grèce, les sinuosités profondes qui creusent partout des golfes ou font surgir des promontoires, les îles qui hérissent la mer et offrent des abris et des refuges contre la tempête, tout semble s'être réuni pour faire des Grecs un peuple de navigateurs. C'est pourtant sous un aspect pastoral que nous apparaît la population primitive de la Grèce, dont presque toutes les îles et une grande partie des côtes avaient reçu, à une époque inconnue, des colonies phéniciennes. Les Phéniciens étaient déjà navigateurs à une époque où la population grecque se composait exclusivement de chasseurs et de bergers.

Les anciens, qui ne connaissaient pas la boussole, pouvaient difficilement entreprendre de bien grandes navigations, et la plupart du temps ils évitaient de s'éloigner des côtes. Ils réglaient leur marche d'après le soleil dans le jour et d'après les étoiles dans la nuit, en sorte

que par les mauvais temps ils n'avaient plus de moyens de se guider et couraient souvent de très-grands dangers. Les récits étranges qui se rattachent à l'expédition des Argonautes et les difficultés sans nombre qu'éprouve Ulysse lorsqu'il veut revenir dans sa patrie expriment très-bien les angoisses et l'inexpérience des premiers navigateurs. Toutefois



Fig. 129. — Bateaux romains. (D'après un bas-relief de la colonne Trajane.)

ces récits se rattachent toujours à l'âge héroïque, et la navigation a fait par la suite de très-grands progrès, puisque, sous la période macédonienne et romaine, les navires traversaient en tous sens la Méditerranée et allaient même trafiquer jusque dans les Indes.

La navigation chez les Grecs a son origine dans la piraterie plus encore que dans les besoins du négoce. Tout concourt à le prouver et Thucydide l'affirme très-nettement.

« Anciennement, dit cet historien, les Grecs et ceux des barbares

qui habitaient les côtes ou occupaient des îles, lorsqu'ils eurent commencé à se fréquenter par mer, se livrèrent à la piraterie. Des hommes

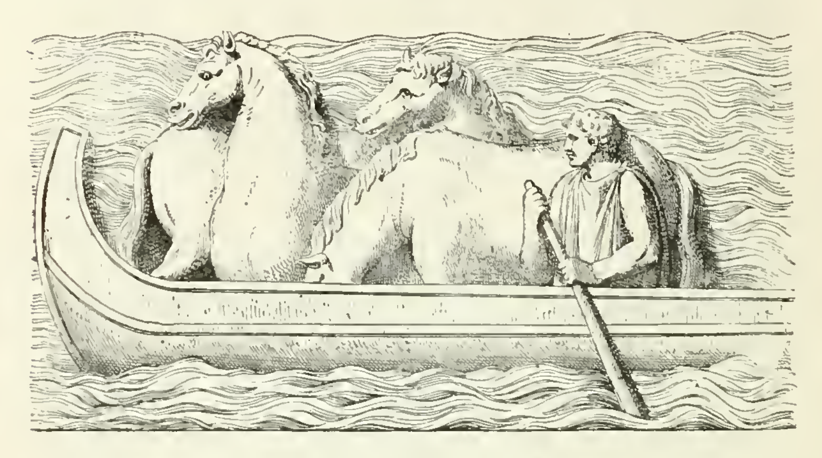


Fig. 430. — Chevaux sur un bateau. (D'après un bas-relief de la colonne Trajane.)

puissants les conduisirent, tant pour leur profit personnel que pour procurer de la nourriture aux faibles. Ils attaquaient des villes non



Fig. 431. — Vaisseau tyrrhénien.

fortifiées et habitées par bourgades, les pillaient et se procuraient ainsi la majeure partie de leur subsistance; car, à cette époque, la piraterie

n'était pas déshonorante : au contraire, elle était regardée comme rapportant quelque gloire. Cette assertion est prouvée encore aujourd'hui par quelques habitants du continent, qui s'enorgueillissent de la piraterie exercée d'une bonne manière, et par les anciens poëtes qui, dans tous les passages où ils questionnent les nouveaux débarqués, leur demandent indistinctement s'ils sont pirates : la piraterie n'était ni désavouable pour ceux qu'on interrogeait, ni reprochable pour ceux intéressés à s'en enquérir. »

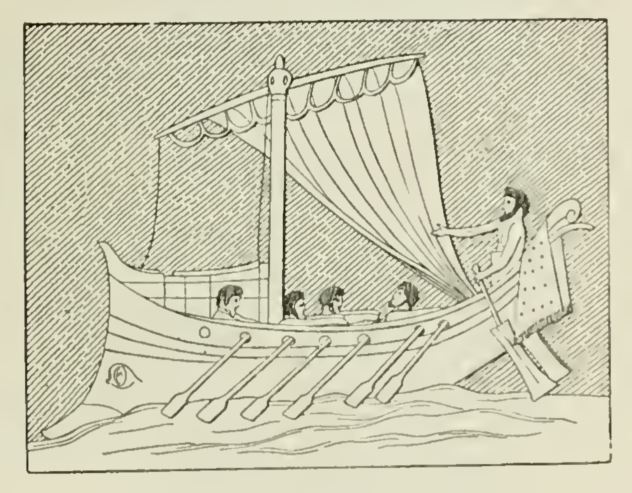


Fig. 432. — Galère avec sa voile.

Il est difficile de se faire une idée exacte de ce qu'étaient ces petits navires montés par des pirates : on voit pourtant, au fond d'une coupe antique, une peinture représentant le vaisseau tyrrhénien qui enleva Bacchus, et la forme de ce vaisseau (fig. 431) peut laisser supposer une certaine rapidité dans sa marche. Malheureusement la voilure et les agrès se comprennent difficilement, à cause du miracle qui s'accomplit en ce moment : les cordages se transforment en branches de vignes pendant que les matelots, changés en dauphins, viennent de plonger sous les flots.

Les principales parties d'un vaisseau étaient la proue, ou l'avant, la poupe, ou l'arrière; et le milieu, ou la carène. Le capitaine ou le pilote se tenait toujours à la poupe, comme on le voit sur la figure 432. La voile paraît avoir été employée concurremment avec la rame dès une haute antiquité, puisqu'elle apparaît déjà dans l'expédition des

Argonautes. Mais parmi les vaisseaux, on distinguait toujours ceux qui n'avaient qu'un seul rang de rameurs de chaque côté et ceux qui en avaient plusieurs. Les rangées de rameurs n'étaient pas placées perpendiculairement les unes sur les autres, mais les rames étaient alternées de manière à ne point s'embarrasser. Le timon était une barre transversale fixée à angle droit au manche du gouvernail dans sa partie supérieure. Cette disposition est parfaitement visible dans la trirème représentée dans la figure 433.

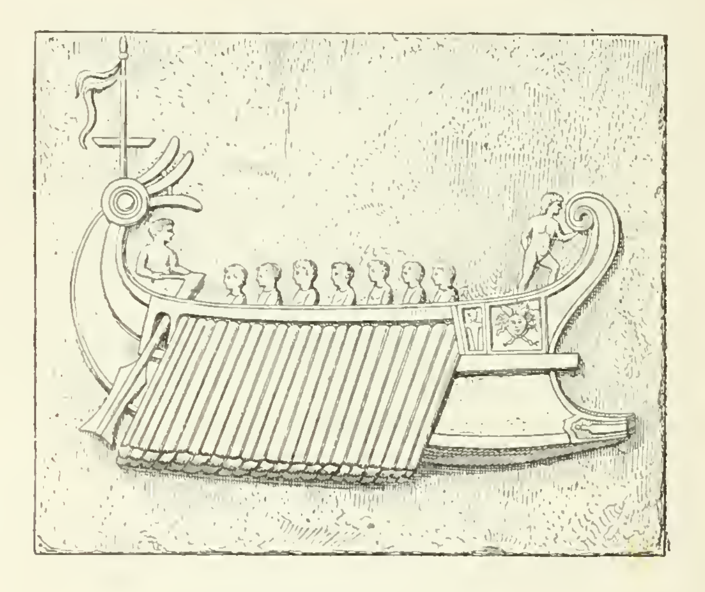


Fig. 433. — Trirème.

Dans les navires de très-petite dimension le pilote manœuvrait en tenant un timon dans chaque main; mais si le vaisseau était plus grand ou si la mer était mauvaise, on employait deux timoniers. La manœuvre consistait à lever ou abaisser la barre que le pilote tenait à la main, en même temps que par un mouvement léger en dedans ou en dehors, on offrait à l'eau plus ou moins de résistance.

La forme du navire est très-bien caractérisée dans la figure ci-dessus, mais on n'y voit pas aussi clairement la manœuvre des rameurs, qui semblent en effet être placés sur un seul rang, tandis qu'il y a trois rangs de rames.

La voilure des navires était d'une simplicité remarquable, surtout à

l'origine, et quand la navigation était encore dans un état tout à fait rudimentaire (fig. 434 et 435). Les vaisseaux n'avaient la plupart du temps qu'un mât : la grande voile était carrée et fixée par le haut à une vergue, comme le montre la figure 436, qui est tirée du Virgile du Va-

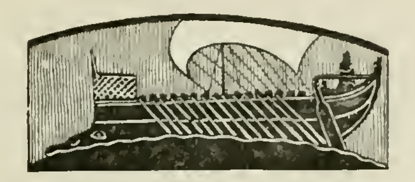


Fig. 434. — Navire grec.

tican ; cette voile était reliée au navire par ses angles inférieurs, mais de telle façon qu'on pouvait toujours la tourner du côté du vent. C'est ce qu'on appelle aujourd'hui les écoutes ; il y en avait deux, l'une à babord, l'autre à tribord.

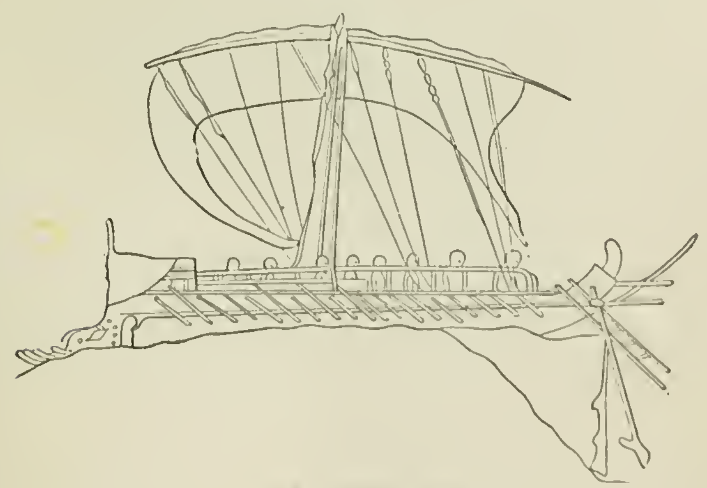


Fig. 435. — Vaisseau grec.

Quand le temps était mauvais, on abaissait la vergue et on carguait la voile ; s'il redevenait beau, on remontait au contraire la vergue jusqu'en haut du mât et on abaissait la voile jusqu'au pont en lâchant les garcettes. Cette manœuvre est figurée sur un bas-relief funéraire découvert à Pompéi (fig. 437). On remarquera que le navire repré-

senté sur cette figure était un batiment destiné à transporter des marchandises et n'était pas construit au point de vue d'une grande rapidité, comme les galères beaucoup plus longues et plus minces que nous avons vues sur les figures 434 et 435.

Nous avons dit que dans l'origine, les vaisseaux n'avaient qu'un mât et que la voile était toujours de forme carrée. Ces usages se sont

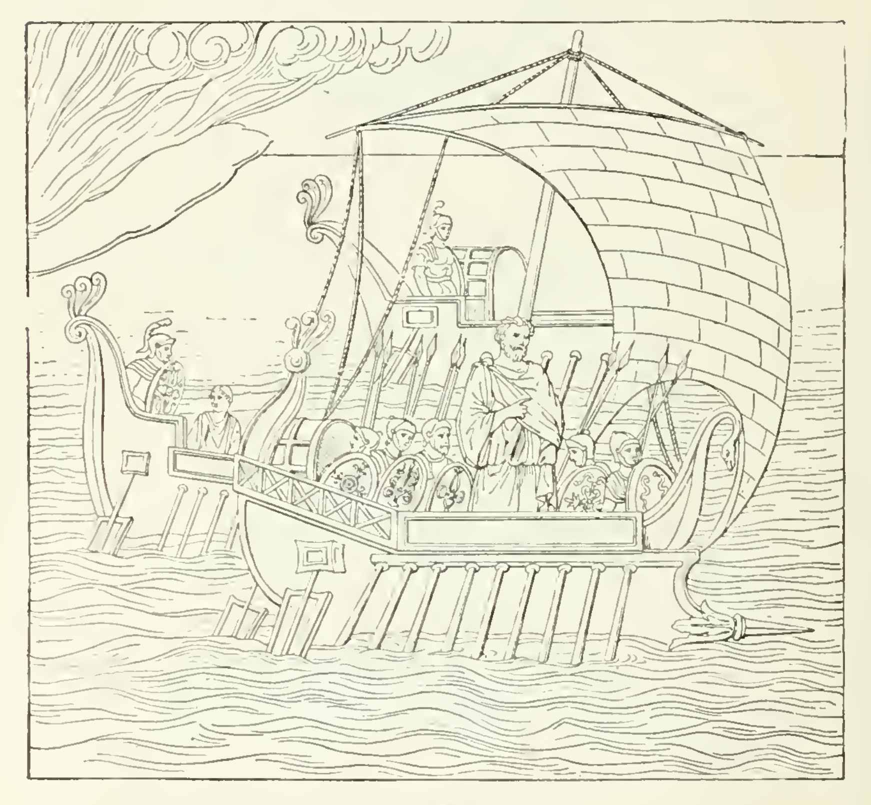


Fig. 436. — Vaisseau romain.

modifiés avec le temps, et une peinture de Pompéi, qui représente Ariane abandonnée par Thésée, dont le navire disparaît à l'horizon, nous montre un système bien différent. En effet, nous avons ici deux voiles et elles sont de forme triangulaire. Cette voile avait sa pointe en bas et sa base en haut fixée à une vergue, de façon que toute la force du vent se concentrait sur le haut du navire : on s'en servait surtout quand le vent était faible. On voit aussi quelquefois, suspendue au mât

de misaine, une petite voile de forme carrée; mais en général la voilure des navires est fort peu compliquée et montre que la navigation était encore très-élémentaire.

On nommait *aplustre* un ornement fait de planches de bois ressemblant un peu aux plumes qui composent les ailes d'un oiseau et qui se plaçait à la poupe du navire. On peut le voir sur la figure 438 où il est

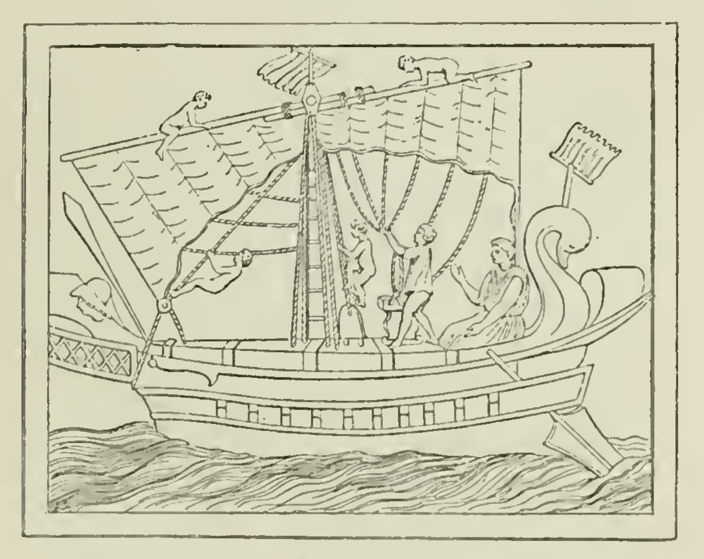


Fig. 437. — Manœuvre de la voile, dans un bâtiment de transport.

très-complet. La petite tour qui est sur le pont de ce navire indique un bâtiment de guerre ou de plaisance, mais elle ne se trouverait pas sur des navires de commerce.

L'ancre dont se servaient les anciens ne différait pas essentiellement de celles que nous employons aujourd'hui. La forme de l'ancre est très-visible sur la figure 439, tirée des bas-reliefs qui décorent la colonne Trajane.

Les navires portaient un nom qui était généralement emprunté à l'image peinte ou sculptée sur l'avant du bâtiment. Ces insignes étaient souvent des animaux, et quelques auteurs se sont appuyés sur cet usage pour donner sur certaines fables mythologiques des explications qui les réduiraient à de simples actes de piraterie. Ainsi l'enlèvement d'Europe par un taureau, celui de Ganymède par un aigle, indiqueraient que le navire sur lequel ils sont partis avait pour insigne un taureau

ou un aigle et portait par conséquent le nom de cet animal. Quelquefois, comme on le voit dans la figure 440, c'est un œil qui est figuré sur l'avant du navire. Mais quel que soit l'insigne du navire, c'est toujours à l'avant qu'il doit être placé.

Lucien donne d'un navire la description suivante :

« Quel vaisseau ! Le constructeur m'a dit qu'il a cent vingt coudées de long sur un peu plus de trente coudées de large, et que depuis le pont jusqu'à fond de cale et à la sentine où se trouve la plus grande profondeur, il a vingt-neuf coudées. Et puis, quel mât ! Quelle antenne



Fig. 438. — Aplustre.

il soutient ! Par quel câble a-t-il besoin d'être retenu ! Comme sa poupe s'arrondit par une courbe insensible, ornée d'un chénisque doré ! La proue, vis-à-vis, va en s'élevant avec symétrie, se prolonge en avant et porte sur les deux flancs la figure de la déesse Isis, qui a donné son nom au vaisseau. Le reste de ses ornements, les peintures, la flamme rouge du mât, les ancres, les cabestans, les tourniquets, les chambres voisines de la poupe, tout m'en paraît admirable. »

Tout navire avait une divinité tutélaire sous la protection de laquelle il était placé et dont la mission était de protéger l'équipage pendant le mauvais temps. L'image de cette divinité se plaçait à l'arrière du navire, contrairement à l'insigne qui se mettait toujours à l'avant. On honorait cette divinité avec des rameaux verts dont on parait son image. C'est ainsi que nous lisons dans Pétrone : « Après avoir reçu le ser-

ment des deux partis, Tryphème, tenant à la main un rameau d'olivier dont elle a dépouillé la *divinité tutélaire* du vaisseau, s'avance hardiment au milieu des combattans ». Le même écrivain nous dit que cette divinité était habituellement une statuette, dont les ornements tentaient quelquefois la cupidité des voleurs. « Dans une chambre voisine de la poupe, dit un personnage de Pétrone, était la statue de la déesse; je m'y glisse. Une robe précieuse la couvrait et sa main portait un

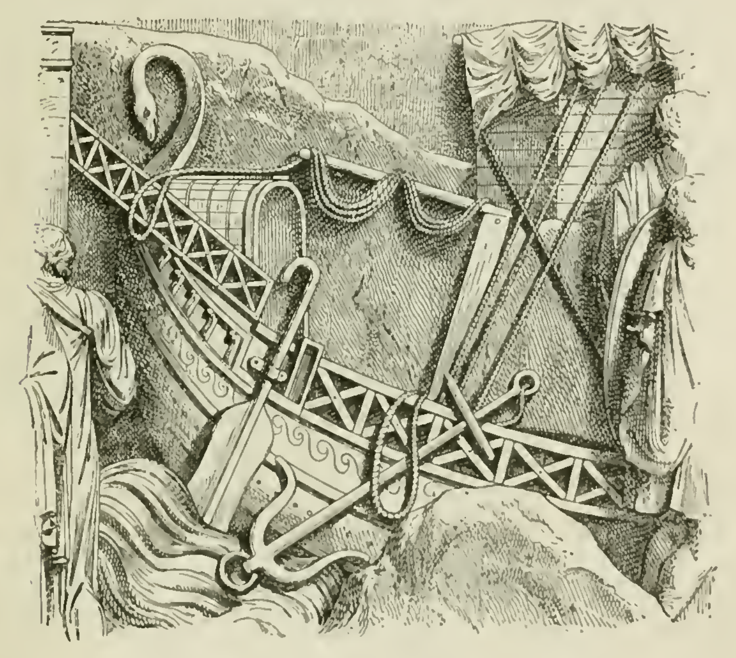


Fig. 439. — Arrière d'un navire romain.

sistre d'argent; j'enlève le sistre et la robe. De là passant dans la cabine du pilote, je fais un paquet des meilleures nippes, puis à l'aide d'un câble officieux, je m'élance hors du vaisseau. »

Apulée, dans ses *Métamorphoses*, décrit la cérémonie qui avait lieu à l'occasion de la consécration des navires. « Au milieu de ces murmures et du tumulte des dévotions joyeuses, nous avancions insensiblement, et nous arrivâmes au bord de la mer. Quand les images des dieux y eurent été placées selon le rite ordinaire, le grand prêtre s'approcha d'un navire très-artistement construit et bariolé tout à l'entour de merveilleuses peintures égyptiennes. Il le purifia le plus religieusement

possible avec une torche allumée, avec un œuf, avec du soufre ; et par des prières solennelles, sa bouche sainte lui désigna un nom et l'offrit en dédicace à la déesse. Sur cet heureux navire flottait une voile blanche, où on lisait que c'était un vœu pour la prospérité de la nouvelle campagne maritime. Un instant après se dressa le mât, qui était un pin entier parfaitement arrondi, non moins brillant qu'élevé, et dont la hune était remarquablement belle ; à la poupe étincelait une oie en or au cou onduleux ; et la carène entière, faite en bois de citronnier du plus beau poli, faisait plaisir à voir. Bientôt tous les assistants, profanes aussi bien qu'initiés, apportèrent à l'envi des vases chargés d'aromates

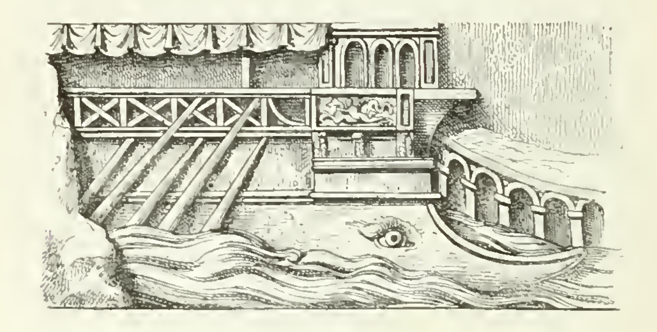


Fig. 440. — Avant d'un navire romain.

et autres offrandes pieuses. Ils firent, en outre, des libations sur les flots avec une sorte de bouillie au lait, jusqu'au moment où le vaisseau, rempli de présents innombrables et d'heureux objets de dévotion, eut été dégagé des câbles qui le retenaient à l'ancre, et qu'à la faveur d'un vent doux et propice, il se fut lancé en pleine mer. Lorsqu'il n'apparut plus au loin dans l'espace que comme un point imperceptible, les porteurs des objets sacrés se chargèrent de nouveau des emblèmes que chacun d'eux avait apportés, et ils reprirent avec joie dans le même cérémonial le chemin du temple. »

Lorsqu'une personne partait pour un voyage maritime qui devait avoir quelque durée, ses parents et ses amis venaient lui faire des souhaits de bonne navigation et lui remettaient de petits présents à titre de souvenir. Cet usage se trouve à Rome aussi bien qu'en Grèce. La figure 441 nous montre une lampe en forme de bateau, qui était probablement un présent de ce genre. L'endroit où se mettaient habituellement les rameurs est ici occupé par les petits trous dans lesquels

on posait la mèche ; il y en a quatorze. Les cadeaux qu'on donnait aux voyageurs étaient naturellement de différentes sortes : mais on sait qu'ils consistaient souvent en lampes, et la forme de celle que nous reproduisons est trop caractéristique pour ne pas indiquer qu'il s'agit d'une navigation.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que des navires destinés au commerce. Il y avait aussi des bâtiments de plaisance et quelques-uns étaient

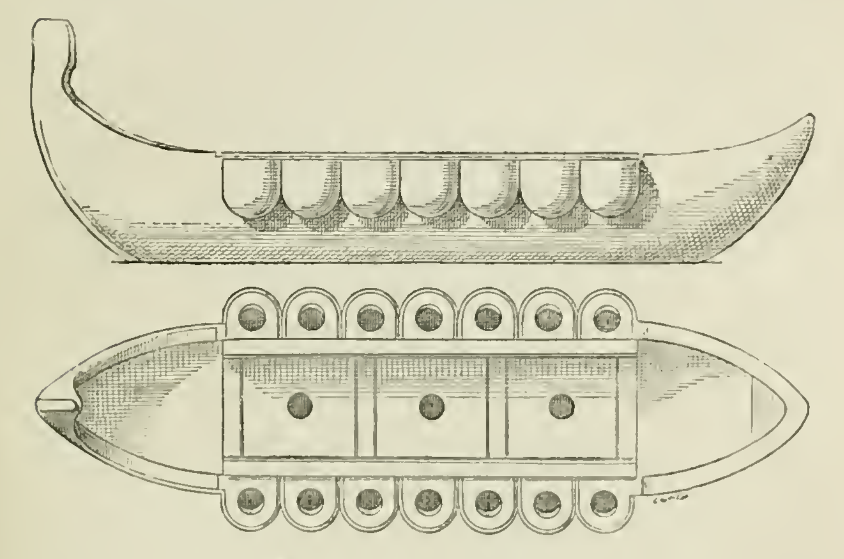


Fig. 411. — Lampe de terre en forme de bateau.

même de très-grande dimension. Athénée nous a laissé une curieuse description d'un navire, ou plutôt d'un palais naval que les Ptolémées avaient fait bâtir pour leur plaisir.

« Ptolémée Philopator, dit-il, fit construire un vaisseau pour aller sur le Nil. Il avait un demi-stade de long et trente coudées dans sa plus grande largeur. Sa hauteur, y compris celle du pavillon, était à peu près de quarante coudées. Il n'avait ni la forme des vaisseaux longs ni celle des vaisseaux ronds, mais une forme singulière et propre au service que pouvait en permettre la profondeur du Nil. En effet, le fond en était plat et large ; mais le vaisseau bombait dans son corps. On en avait suffisamment élevé les plats-bords, surtout à la proue, mais de manière que le bordage eût une courbure saillante et rentrante, d'une forme agréable. Ce vaisseau avait deux proues et deux poupes, et l'on avait beaucoup élevé les accastillages d'avant et d'arrière, à cause de la houle

qui est souvent très-forte sur le Nil. Au centre du vaisseau étaient les salles à manger, les chambres à coucher et toutes les commodités possibles. Il régnait, le long des trois côtés du bordage, deux galeries l'une sur l'autre pour se promener. L'inférieure était construite en forme de péristyle; la galerie supérieure était bordée d'une balustrade, interrompue par de petites portes. A l'entrée, du côté de la poupe, on avait élevé à la première galerie un avant-corps tout ouvert en face de la poupe. On pouvait en faire le tour. Il était orné de colonnes dans sa circonférence. Quant à la partie qui faisait face à la proue, on y avait d'abord élevé un propylée fait d'ivoire et des bois les plus précieux. Lorsqu'on l'avait passé, on voyait une espèce d'avant-scène couverte aussi par sa situation. Derrière, dans le milieu de la partie latérale, il y avait pareillement un avant-corps où l'on entrait par un vestibule à quatre portes. A droite et à gauche, il y avait des fenêtres pour la salubrité. La plus grande salle était jointe à ces compartiments. Elle était formée en périptère et assez étendue pour contenir vingt lits. La plus grande partie de ses matériaux étaient des pièces de cèdre et de cyprès. Vingt portes s'ouvraient dans son contour. On les avait ornées d'un placage de thuya, relevé par des ornements d'ivoire. Les têtes de clous qui en garnissaient les faces et les boucles de heurtoir étaient de cuivre doré au feu. Les fûts des colonnes du contour étaient de cyprès, surmontés d'un chapiteau corinthien en ivoire et ornés de dorures. Les architraves étaient d'or massif. On y avait adapté une frise éclatante, ornée de figures d'ivoire de plus d'une coudée; la plate-forme qui couvrait la salle à manger était carrée et faite en bois de cyprès. Les ornements en étaient sculptés et recouverts d'or. A côté de cette salle était une chambre à coucher où il y avait sept lits. Le long de cette chambre régnait un corridor étroit, traversant le vaisseau dans sa largeur et séparant l'appartement des femmes. Il y avait dans cet appartement une salle à manger à neuf lits aussi richement ornée que la grande et une chambre à coucher à sept lits. Lorsqu'on avait monté l'escalier adossé à cette chambre à coucher, on trouvait une autre salle à cinq lits, et en face une autre salle à manger, faite en périptère, à cinq lits, et du travail le plus riche; les colonnes étaient de pierre des Indes. Il y avait à côté de cette salle des chambres à coucher, dont l'appareil ne le cédait en rien à celui des précédentes. Lorsqu'on passait vers la proue on rencontrait, au premier étage, une salle bachique faite en périptère et à treize lits. On en avait fait la couverture d'une forme analogue au caractère de Bacchus. Du côté

droit, on avait pratiqué une grotte, dont les couleurs étaient nuancées avec de vraies pierres précieuses relevées par des ornements d'or. On y voyait les bustes des personnes de la famille royale faits en marbre de Paros. Sur la plate-forme de la grande salle à manger, on avait pratiqué l'emplacement d'un belvédère qui s'élevait à volonté. On tendait, pour l'élever, des cercles sur des supports éloignés à certaine distance les uns des autres, et l'on étendait par-dessus une banne pourpre avec ses pendants : c'était lorsqu'on voulait se promener sur le Nil. »

III

LES TRANSACTIONS

Les monnaies. — La correspondance. — Le crédit.

Les monnaies. — Bien avant l'invention des monnaies, les métaux précieux servaient comme un instrument de transactions, ce moyen d'échange étant considéré comme plus commode et en même temps comme plus sûr que les autres. Mais pendant une longue suite de siècles, les métaux n'étaient qu'une simple marchandise qui se vendait, soit au poids, à l'état de lingots; soit comme bijoux, ustensiles et ouvrages travaillés. C'est dans la vente des lingots qu'il faut chercher l'origine de la monnaie, car suivant leur poids, ils représentaient une valeur fixe et commode pour les échanges. Bien qu'aucun poinçon, émanant de l'autorité, n'en pût déterminer exactement la valeur, on leur donnait autant que possible une forme régulière et un poids exact, de telle sorte que l'opération du pesage ne fût à l'habitude qu'une simple vérification. Il y avait des lingots de différentes dimensions et de divers poids. Dans l'ancienne Égypte, le cuivre, le fer et le plomb, étaient généralement en lingots carrés et aplatis, ayant la forme d'une brique, tandis que les lingots d'or et d'argent avaient plus habituellement la forme d'un anneau.

L'Asie employait des lingots du même genre, et dont la valeur était déterminée d'une manière fixe quoique non encore légale. Il y avait

des étalons connus, pour les lingots qui servaient à la circulation, et qui, par conséquent, se rapprochaient beaucoup des monnaies employées postérieurement. « La *Genèse*, dit M. François Lenormant, dans son ouvrage sur *la Monnaie de l'antiquité,* nous fait assister à toute la pratique de ce mécanisme. Quand Abraham achète aux Héthéens le terrain de sa sépulture de famille, il livre en les pesant à son vendeur 400 sicles d'argent « tels qu'ils ont cours entre les marchands ». Le même livre dépeint très-exactement la valeur internationale de l'argent, en lingots réguliers de poids, entre la Palestine et l'Égypte. C'est avec de l'argent que les frères de Joseph vont acheter du blé en Égypte au moment de la famine, et cet argent est d'une forme qui leur permet de l'emporter dans des bourses fermées. Comme les lingots en sont d'un poids régulier et conforme à certaines tailles d'un usage général et habituel, on les compte quelquefois à la pièce, aussi bien en Égypte qu'en Palestine. Ainsi font Abiméleck, roi de Gerar, quand il offre un présent d'argent à Abraham; les marchands madianites, quand ils achètent Joseph à ses frères, et Joseph, devenu ministre du Pharaon, quand il fait un cadeau à Benjamin, en l'envoyant chercher son père. Tout cela est bien près de l'usage de la monnaie; mais ce n'en est pas encore réellement et complétement. Il y manquait ce que les jurisconsultes romains appelaient dans la monnaie la loi et la forme. Ni le poids ni le titre n'étaient garantis par des autorités publiques. »

On n'est pas encore absolument d'accord pour savoir si les plus anciennes monnaies sont celles d'Égine ou celles de la Lydie. D'après l'opinion la plus accréditée, Phidon d'Argos aurait le premier fait à Égine des monnaies d'argent, tandis que Gygès, roi de Lydie, aurait le premier fait à Sardes de la monnaie d'or; mais les documents font défaut pour décider lequel a eu l'antériorité sur l'autre. Ce qui est certain, c'est que l'usage de la monnaie rayonna promptement sur toutes les parties du monde hellénique, et que dès le VIe siècle avant notre ère ce système était répandu dans toutes les cités grecques.

C'est aux rois lydiens, qu'ils avaient détrônés, que les rois de Perse empruntèrent le modèle de leurs dariques; celles-ci du reste ne furent jamais d'un usage bien journalier dans l'intérieur de l'Asie. Chez les Phéniciens, les émissions monétaires ne paraissent pas remonter plus haut que les guerres médiques. Ce sont les colonies grecques qui ont apporté en Italie l'usage des monnaies et, sous l'influence romaine, cet usage s'est ensuite répandu dans toutes les parties du monde connu.

Dans une monnaie, il faut distinguer le *flan*, c'est-à-dire la fraction

de métal qui constitue la pièce; l'*avers*, sur lequel est gravée ordinairement la tête de la divinité protectrice ou du souverain; le *revers*, qui, dans les plus anciennes monnaies, ne porte pas de gravure, mais qui ensuite présente divers emblèmes; le *champ*, c'est-à-dire la partie des pièces sur lesquelles le type est gravé; et l'*exergue*, c'est-à-dire la partie inférieure du champ quand elle est séparée. Les monnaies antiques étaient frappées ou moulées. Mais pour frapper, les anciens ne connaissaient pas le moyen puissant du balancier ; ils employaient le marteau et étaient toujours obligés de s'y reprendre à plusieurs fois

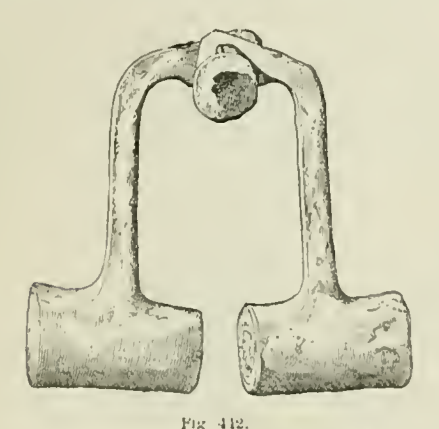


Fig 442.



Fig. 443.

Coins pour les monnaies.

pour frapper, ce qui explique bien des inégalités. On possède plusieurs coins monétaires romains. La matrice gravée est en acier trempé, et encastrée dans un cône tronqué, comme le montre la figure 443, ou bien elle est placée sur la face d'un cylindre, comme sur la figure 442; la pièce était placée entre les deux cylindres, dont l'un représentait l'avers et l'autre le revers. La monnaie avait quelquefois été coulée avant de recevoir la gravure que lui imprimait la frappe, et sa forme lenticulaire souvent assez accentuée était un obstacle pour la justesse des opérations de l'ouvrier chargé de frapper.

Les moules qui servaient à la fabrication des monnaies étaient généralement en pierre ou en terre cuite. La figure 444 représente un de ces moules; il était destiné à contenir plusieurs modèles, avec le dessin gravé à l'envers des deux côtés. L'espace qui séparait les deux modèles devait correspondre exactement à l'épaisseur que devait avoir

la monnaie. On versait le métal liquide dans la fente pratiquée sur le côté du moule; il s'écoulait par les petits trous entre chaque lit de type et produisait ainsi une monnaie.



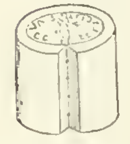


Fig. 441. Moule à monnaie.

Les monnaies les plus anciennes sont épaisses et presque globuleuses; elles n'ont de représentation figurée que d'un côté. Le revers est généralement un carré creux qui servait à fixer le flan sur l'enclume. A mesure que le monnayage se perfectionna, les carrés creux commencèrent à porter des types et des légendes, puis ils disparurent entièrement, et alors le revers fut aussi bien que l'avers orné d'une gravure en relief. La monnaie d'Égine, au type de la tortue (tome I, fig. 437) donne très-bien l'idée de cette fabrication primitive. Ce fut plus tard que l'on commença à représenter sur les monnaies des têtes de divinité. Les têtes ainsi figurées étaient généralement celles de la



Fig. 445.



Fig. 446.

Monnaie d'Athènes.

divinité protectrice de la cité et les emblèmes qui sont au revers s'y rattachent également. Mais la gravure change très-souvent d'aspect,



Fig. 447.



Fig. 448.

Tétradrachme d'Athènes.

même quand les emblémes représentés n'ont pas varié. Ainsi les monnaies d'Athènes montrent généralement la tête casquée de Minerve à

l'avers, et sur le revers on voit quelques-uns des attributs de la déesse, comme la chouette, le rameau d'olivier et l'amphore d'huile qui est placée au bas. Mais sur la figure 445-446, la gravure a un caractère archaïque qu'elle n'a plus du tout sur la figure 447-448, bien que celle-ci représente exactement la même chose. Non-seulement le type et le casque de la déesse ont changé de forme, mais la chouette, la branche d'olivier et l'amphore d'huile placées au revers ont un caractère tout autre bien qu'en conservant la même disposition.

Le revers des monnaies présente quelquefois, au lieu d'emblèmes religieux, la représentation d'une production particulière au pays.



Fig. 449.



Fig. 450.

Monnaie de Cyrène.

Ainsi les monnaies de Cyrène, qui montrent d'un côté la tête de Jupiter Ammon, offrent, de l'autre, l'image du silphium, plante indigène très-célèbre dans l'antiquité (fig. 449-450). De même sur les monnaies de Gadès (Cadix) on voit d'un côté la tête d'Hercule, à qui la ville était



Fig. 451



Fig. 452.

Monnaie de Gadès.

consacrée, et de l'autre la représentation d'un poisson qui indique simplement le caractère maritime de la ville (fig. 451-452). Quelquefois aussi les emblèmes représentés sont une allusion à un fait particulier concernant l'histoire de la cité, ou à une légende se rattachant à ses origines. Sous la période macédonienne, la tête des rois occupe presque toujours la face principale de la monnaie.

Les monnaies romaines ont, dès l'origine, reçu une empreinte sur les deux côtés. Les emblèmes représentés, qui sous la république se rattachent aux divinités ou à l'histoire des peuples, furent sous l'empire consacrés à peu près exclusivement à célébrer la gloire des Césars dont les images successives produisent pour cette période un ensemble très-complet de documents historiques.

A Rome, les ouvriers monnayeurs formaient une sorte de corporation placée sous la direction de magistrats spéciaux. Junon Moneta était la divinité protectrice des monnayeurs (fig. 453-454). Le dictateur Furius lui avait élevé, dès l'an 350 avant J.-C., un temple qui était sur le Capitole, à la place même où la maison de Manlius avait été rasée.



Fig. 453.



Fig. 454.

Junon Moneta.

Le droit de frapper monnaie a toujours été considéré comme un acte de souveraineté. Les villes libres et ensuite les princes souverains en ont usé tour à tour. Les monnaies grecques n'avaient pas partout la même valeur, mais la différence n'était pas très-considérable, et la division adoptée était à peu près partout la même. La *drachme* était l'unité de la monnaie effective chez les Grecs; sa valeur peut être évaluée approximativement à 90 centimes de nos jours. La drachme valait 6 oboles. l'*obole* représentant quinze centimes de notre monnaie. Il y avait des *dioboles*, des *trioboles*, des *tétroboles*, valant deux, trois et quatre fois l'unité. On se servait aussi de demi-oboles et de quarts d'oboles. Au-dessus de la drachme, il y avait des *didrachmes*, des *tridrachmes* et des *tétradrachmes* qui valaient deux, trois et quatre fois l'unité. Enfin comme monnaie de compte, on employait le *statère* d'or qui valait vingt drachmes, la *mine* qui valait cent drachmes, et le *talent* qui valait six mille drachmes (5,560 francs de notre monnaie). Nous parlons ici du talent attique, qui était le plus répandu, et qui est celui auquel les écrivains font presque toujours allusion, lorsqu'ils parlent du talent; mais il est bon de rappeler que la valeur de la

drachme n'était pas exactement la même partout. Il faut noter aussi que les monnaies grecques sont toujours frappées.

Le système monétaire des Romains a subi d'importantes variations dans les diverses périodes de leur histoire. A l'origine ils n'avaient que des monnaies d'airain. L'*as libral* ou primitif était une masse de cuivre représentant au poids une livre romaine (c'est-à-dire 3 hectogrammes



Fig. 455.
Janus (as).



Fig. 456.
Jupiter (semis).



Fig. 457.
Minerve (triens).

Monnaies coulées en bronze.

27 grammes 187 milligrammes). Sous les décemvirs on coula des pièces en bronze de forme lenticulaire portant une empreinte avec le chiffre indicatif de sa valeur. La figure 455 montre le type de Janus, tel qu'on le voit sur ces monnaies primitives, mais elle n'en donne pas la dimen-



Fig. 458.
Hercule (quadrans).



Fig. 459.
Mercure (sextans).



Fig. 460.
Rome (once).

Monnaies coulées en bronze.

sion, car l'as primitif était beaucoup plus grand que nos pièces de cinq francs.

Comme l'image de la divinité représentée était la marque extérieure de la valeur monétaire, nous avons fait reproduire les types, mais sans nous occuper de l'échelle de proportions, qui n'avait pas du tout la même importance que dans les monnaies modernes, attendu que la valeur des pièces s'estimait d'après le poids bien plus que d'après le module, qui est loin de présenter une régularité parfaite. Il suffit en effet de rappeler que les monnaies qui représentaient une valeur plus

importante étaient naturellement beaucoup plus grandes que les autres.

Le *semis*, qui pèse la moitié d'une livre, est caractérisé par la tête de Jupiter (fig. 456). Le *triens*, ou tiers de la livre, porte la tête de Minerve (fig. 457); le *quadrans*, ou quart de la livre, porte la tête d'Hercule (fig. 458); le *sextans*, ou sixième partie de la livre, porte la tête de Mercure (fig. 459); enfin l'*once*, qui est le douzième de la livre, porte la tête de la déesse Rome (fig. 460). Toutes ces monnaies de l'époque primitive sont coulées et non frappées; le dessin en est extrêmement grossier. La dimension des pièces a beaucoup changé,



Fig. 461.
Janus (as).



Fig. 462.
Jupiter (semis).



Fig. 463.
Minerve (triens).

Monnaies frappées en bronze.

parce que le poids de l'as, qui était primitivement de douze onces, a été réduit à quatre onces à la fin de la guerre du Samnium, à deux



Fig. 464.
Hercule (quadrans).



Fig. 465.
Mercure (sextans).



Fig. 466.
Rome (once).

Monnaies frappées en bronze.

onces après la première guerre punique, et plus tard à une once seulement. Mais si ces monnaies de bronze ont changé de poids et par conséquent de dimension, elles ont conservé les mêmes types. Seulement, dans ces nouvelles séries, la monnaie est frappée au lieu d'être coulée, et la gravure est beaucoup meilleure (figures 461 à 466). C'est l'emploi des monnaies d'argent et d'or qui a amené ces transformations. On s'aperçut en effet qu'une petite monnaie d'argent était beaucoup plus commode qu'une lourde monnaie en cuivre, et le bronze,

qui dans les temps primitifs avait été l'unique monnaie de Rome, ne servit plus que pour les monnaies d'une valeur infime.

Les monnaies d'argent, aussi bien que celles de bronze, ont plusieurs fois changé de dimension et de valeur. Le *denier* d'argent, qui

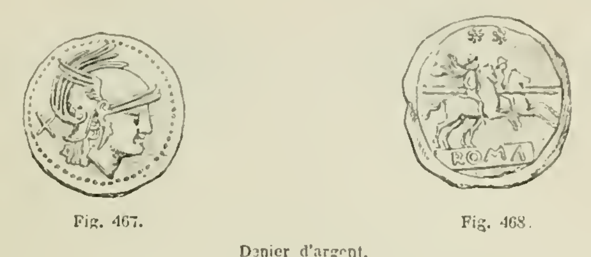


Fig. 467. Fig. 468.

Denier d'argent.

représentait dix as, avait pour division le *quinaire* valant cinq as, et le *sesterce*, valant deux as et demi. Le denier porte au droit la tête de



Fig. 469. Fig. 470.

Double denier (argent).

Pallas ou de Rome, et au revers les Dioscures à cheval, avec la légende *Roma* (fig. 467 et 468). Il y avait aussi des doubles deniers, valant

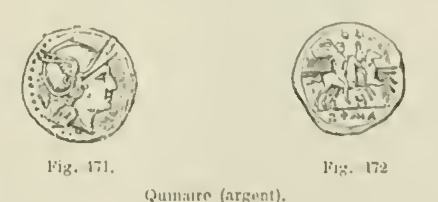


Fig. 471. Fig. 472

Quinaire (argent).

vingt as et portant au droit une double tête imberbe, et au revers Jupiter dans un quadrige (fig. 469 et 470).

Le *quinaire*, qui est la moitié d'un denier, porte également une tête de Pallas au droit et les Dioscures au revers (fig. 471 et 472).

Le *victoriat*, qui est l'équivalent du quinaire et représente la même valeur, tire son nom d'une figure de la Victoire qui paraît au revers en remplacement des Dioscures (fig. 475 et 476). Le *double victoriat* est



Fig. 473.



Fig. 474.

Double victoriat (argent).

l'équivalent du denier (figure 473 et 474) et le *demi-victoriat* est l'équivalent du sesterce (fig. 477 et 478).



Fig. 475.



Fig. 476.

Victoriat (argent).



Fig. 477.



Fig. 478.

Demi-victoriat (argent).

Le *sesterce*, dont la valeur est deux as et demi, présente une tête de Pallas avec les Dioscures au revers (fig. 479-480). C'est la dernière monnaie d'argent dont nous ayons à nous occuper.



Fig. 479.



Fig. 480.

Sesterce (argent).



Fig. 481.



Fig. 482.

20 sesterces (or).

Dans la série monétaire d'or, la plus petite monnaie est de 20 sesterces et représente d'un côté la tête de Mars et de l'autre un aigle sur un foudre avec la légende *Roma* (fig. 481-482). Le même type se voit sur les pièces de quarante sesterces (fig. 483-484) et sur celles de soixante sesterces (fig. 485-486). Ces deux dernières pièces sont d'origine campanienne et appartiennent à la première époque de l'or.

Le denier d'or ou *aureus* a une valeur de vingt-cinq deniers d'argent ou 100 sesterces. La tête de Jupiter est placée à l'avers et le revers

montre l'aigle sur un foudre (fig. 487-488). Ce denier d'or appartient à la famille Cornélia. Le *quinaire* d'or ou demi-aureus présente au droit un buste de la Victoire et au revers un vase à sacrifice (fig. 489-490). Ce quinaire appartient à la famille Munatia.

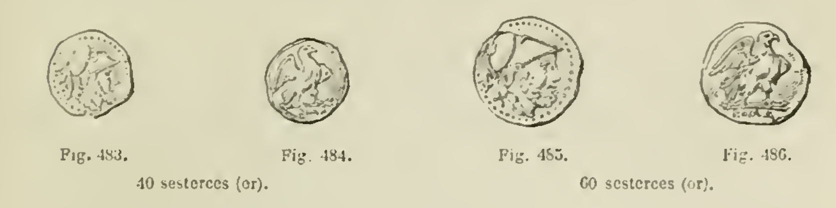


Fig. 483. Fig. 484. Fig. 485. Fig. 486.

40 sesterces (or). 60 sesterces (or).

Les peuples barbares n'ont employé la monnaie que d'une manière tout à fait exceptionnelle. En Perse il y avait des monnaies qu'on désigne sous le nom de dariques et qui représentent ordinairement un

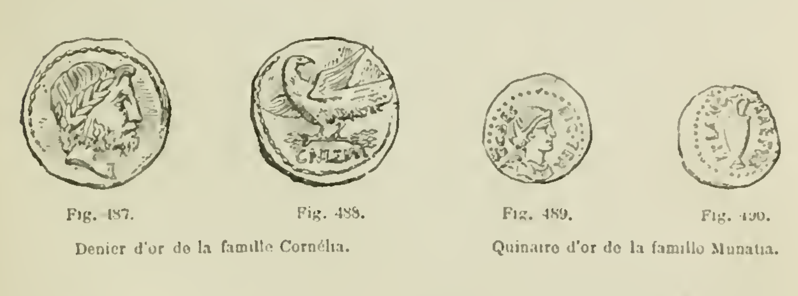


Fig. 487. Fig. 488. Fig. 489. Fig. 490.

Denier d'or de la famille Cornélia. Quinaire d'or de la famille Munatia.

archer royal en train d'ajuster sa flèche. Ces monnaies servaient à payer les soldats mercenaires, ou les populations maritimes dont le roi soldait les navires, car en dehors des villes grecques de la côte, on fai-



Fig. 491. — Monnaie primitive des Gaulois.

sait, pour les besoins du commerce, des échanges de métaux précieux que l'on évaluait au poids, mais qui ne portaient ni effigies, ni marques figuratives.

Les monnaies primitives des Gaulois étaient extrêmement grossières; elles ne portaient ni figures, ni légendes, mais un petit signe, comme

une étoile ou une croix. Quelquefois aussi c'étaient de simples morceaux de métal taillés en rondelles ou en anneaux. On a retrouvé quelques-unes de ces monnaies barbares : la figure 491 montre le modèle d'une de ces rondelles considérées comme la monnaie primitive des Gaulois.

La correspondance. — L'Égypte, où croît le papyrus, est probablement le pays où l'usage des lettres sur papier a commencé. On a dû employer les lettres en papier à une époque où, dans le reste du monde, on n'avait encore d'autres moyens pour correspondre d'un lieu à un autre que les petites plaques faites de briques, ou les tablettes enduites de cire. Faut-il en conclure que les Égyptiens ont eu avant les autres nations un échange régulier de correspondance et un système de courriers chargés de transmettre des communications écrites à des époques fixes, ou tout au moins d'après une méthode régulièrement établie? On peut le supposer, car d'après l'état où la civilisation était parvenue dans ce pays, il est difficile d'admettre que les ordres du Pharaon et de ses ministres n'aient pas été transmis dans les provinces avec la ponctualité qu'on trouve dans toutes les branches de l'administration. L'Égypte était avant tout un pays de comptables, ce qui implique, en général, une grande régularité dans les rapports des subordonnés avec leurs chefs hiérarchiques. Toutefois aucun document ne vient à l'appui de cette hypothèse, et il est impossible dès lors de rien préciser à ce sujet.

C'est en Perse qu'on trouve les traces les plus anciennes d'un système de courriers régulièrement établi. « Rien parmi les mortels, dit Hérodote, n'est aussi rapide que les messagers perses. Voici comment leur service est organisé; autant de journées de marche, autant il y a d'hommes et de chevaux séparés les uns des autres par la distance qu'on franchit en un jour. Nul obstacle ne les empêche de faire ce trajet avec une extrême vitesse. Le premier courrier, au bout de son parcours, transmet au second et le second au troisième, le message, qui passe de l'un à l'autre, comme le flambeau chez les Grecs, pendant les fêtes de Vulcain. » Toutefois, cette organisation, si complète qu'elle paraisse, était spéciale à la transmission des dépêches des satrapes, et il est au moins douteux qu'elle ait jamais été employée pour la correspondance des particuliers.

Chez les Grecs, peuple essentiellement navigateur, le transport des lettres, aussi bien que celui des colis, devait se faire surtout à l'aide des

petits bâtiments qui se rendaient continuellement d'un port à un autre, mais il ne paraît pas y avoir eu de services réguliers ou se rattachant au gouvernement. Les lettres étaient confiées à des messagers ou à de simples commandants de navire qui se chargeaient de les transporter à destination. C'est seulement quand on arrive à l'empire romain que l'on trouve un système parfaitement régulier de messagers auquel on donnait le nom de course publique. L'*Union postale* de 1879 a publié sur l'organisation des messageries romaines un excellent travail de M. F. Desenne, qui résume très-nettement tout ce qu'on sait sur ce sujet et que nous allons prendre pour guide.

« La course publique des Romains, dit M. F. Desenne, est mieux connue que les angaries persanes, grâce aux codes théodosien et justinien; mais elle se présente à nous sous l'aspect d'une institution ayant pour but de faciliter les excursions des empereurs, le transport des courriers du gouvernement, des ambassadeurs étrangers, des fonctionnaires envoyés en mission, des voyageurs de distinction spécialement autorisés à cet effet, et de l'argent du trésor. Ses stations ne sont pas seulement des relais, mais encore des hôtelleries impériales abondamment approvisionnées, et des magasins d'effets militaires et de vivres pour les troupes en marche. Quant à la correspondance des particuliers, il n'en est pas plus question que si elle n'avait pas existé. Nous possédons assez de lettres des Romains pour savoir qu'ils pratiquaient l'usage de se communiquer leurs pensées par correspondance; mais le silence absolu de leurs lois et de leurs écrits sur les transports particuliers donnerait presque à penser qu'ils n'écrivaient qu'autant qu'ils assuraient eux-mêmes l'acheminement de leurs lettres, soit par leurs serviteurs, soit par les occasions que pouvaient offrir les voyageurs; ce qui aurait réduit la correspondance à bien peu de lettres et le nombre des correspondants à bien peu de gens.

« Il est très-probable que les lettres particulières passaient par l'intermédiaire des courriers du gouvernement; cependant c'était l'exception, au moins dans les premiers temps de l'empire; car l'empressement que met Pline à s'excuser par avance, auprès de son souverain et ami l'empereur Trajan, d'avoir autorisé sa femme à prendre la poste dans une circonstance grave, prouve surabondamment que la course publique n'était pas à l'usage de tout le monde. Certains détails familiers qu'on surprend dans la correspondance des anciens, comme d'accuser réception de plusieurs lettres du même correspondant, arrivées en même temps, ou de demander une réponse, par exprès, indiquent

que toutes les lettres n'étaient pas acheminées par un service régulier, en admettant que ce service existât, et qu'elles n'étaient pas non plus toujours expédiées par un exprès. Il y avait donc d'autres intermédiaires que les exprès et les courriers du gouvernement. Or ces intermédiaires ne pouvaient être que des commissionnaires ou des messagers, voituriers, rouliers, comme celui dont parle Pétrone, qui possédait dix voitures et qu'il appelle *tabellarius*.

« Tandis que le tabellaire officiel ou le voyageur privilégié, conduit par un postillon (*veredarius* ou *mulio*) et quelquefois précédé d'un courrier (*cursor*), relayait à la maison de poste (*mansio*) où son passe-port (*diploma* ou *litteræ evectionis*) lui donnait droit gratuitement, non-seulement à des moyens de locomotion de rechange, mais encore à une hospitalité abondante et même luxueuse, selon ce que comportaient les termes de l'écrit, le modeste messager privé se logeait avec ses chevaux, à ses frais, dans une auberge de la route. Nous pouvons, d'après l'organisation du roulage, avant que les chemins de fer eussent fait disparaître cette industrie de nos routes, nous figurer celle des messagers publics de l'empire romain. A un croisement de voies, le messager établissait, quand il le jugeait nécessaire, un entrepôt. C'était ou dans une auberge, ou peut-être dans un de ces petits temples auxquels le christianisme a substitué des croix sur le bord des routes; car les temples païens n'étaient pas seulement consacrés au culte; ils recevaient aussi des dépôts. Dans ce dernier cas, les objets restaient sous la garde des dieux des carrefours; d'où probablement tire son origine la formule des lettres de voiture : « A la garde de Dieu et sous la conduite de.... ». Ceux des voituriers qui desservaient la voie transversale prenaient au passage les objets qu'ils pouvaient acheminer. Lettres et colis étaient dirigés par les mêmes moyens. »

Le crédit. — Les institutions de crédit qui ont cours dans les nations modernes n'étaient pas connues de l'antiquité. Cependant il y a eu de tout temps des prêteurs et des emprunteurs, sans cela le commerce n'aurait pas été possible, et toujours aussi l'argent prêté a dû porter intérêt. Nous trouvons dans l'ancienne Assyrie des mandats de payement ou des billets de commerce, seulement ces mandats n'étaient pas en papier; ils consistaient en petites plaques quadrilatères en argile, dont plusieurs sont parvenues jusqu'à nous. Le texte était inscrit sur la terre molle et devenait inaltérable lorsqu'elle était cuite. M. Lenormant, dans son *Histoire de la monnaie dans l'antiquité*, a donné la

traduction de quelques-unes de ces plaques. Voici par exemple le modèle d'une obligation simple :

« Quatre mines d'argent au poids de Karkémish (créance) de Ner-
« galsurussur,

« Sur Nabuzikiriddin, fils de Nabuiramnapisté,

« De Dur-Sarkin,

« A cinq sicles d'argent d'intérêt mensuel.

« Le 26 aïr, éponymie de Gabbar (667 avant J.-C.). »

Suivent les noms des témoins.

« C'est, ajoute M. Lenormant, un intérêt annuel de 25 pour 100, et tel était le taux normal du loyer de l'argent en Assyrie. La plupart du temps, dans les obligations du genre de celle-ci, où il n'est pas fixé d'échéance de payement, on dit « l'intérêt sera du quart » ; on doit en conclure que lorsque l'échéance n'est pas indiquée, le prêt est fait pour un an. »

Tel était en Assyrie le titre du créancier sur le débiteur, et la remise à ce dernier constatait sa libération.

Voici maintenant le modèle d'un mandat de payement d'un lieu sur un autre :

« Quatre mines quinze sicles d'argent (créance) de Ardu-Nana, fils
« de Yakin, sur Mardukabalussur, fils de Mardukbalatirib.

« Dans la ville d'Orchoé,

« Mardukbalatirib payera,

« Au mois de tebet,

« Quatre mines quinze sicles d'argent,

« A Belabaliddin, fils de Sinnaïd,

« Our, le 14 arakhsamna,

« L'an 2 de Nabonide,

« Roi de Babylone. »

Suivent les noms des témoins.

« Il est facile, dit M. Lenormant, de juger d'après ces exemples ce qu'avait encore d'imparfait la forme de la lettre de change usitée chez les Assyriens et les Babyloniens. Ainsi, nous n'entrevoyons aucune garantie contre la présentation indue d'un effet de ce genre, perdu ou volé, par quelqu'un qui n'aurait pas eu réellement droit de le toucher. L'absence d'acceptation et d'endossement était également un grave inconvénient; mais on y remédiait en partie par le moyen d'un acte spécial constatant la négociation de l'effet et donnant, par suite, au preneur de la lettre de change, un moyen de recours contre le tireur en

cas de non-payement, acte qui devait être annulé de plein droit par le payement. Il est probable que le tiers porteur était obligé de remettre l'instrument, en même temps que le mandat lui-même, à celui sur qui il était tiré.

« Quoi qu'il en soit, il y a quelque chose de singulier au premier abord et de tout à fait inattendu dans cette constatation de l'existence d'une forme de la lettre de change avant l'invention de la monnaie, quand les métaux servant d'instruments aux échanges et de commune mesure de la valeur des choses circulaient encore à l'état de simple marchandise. Pourtant, si l'on réfléchit aux conditions particulières dans lesquelles s'opérait le commerce des Assyriens et des Babyloniens, on se rend compte de ce phénomène d'abord étrange, on comprend les causes qui ont dû conduire ces peuples, de meilleure heure que les autres, à inventer le contrat de change. Le commerce de l'Assyrie et de Babylone était forcément, par suite de la situation géographique de ces contrées, un commerce de terre, qui se faisait par voie de caravanes et dans presque toutes les directions, ayant à traverser des déserts infestés de nomades pillards. Dans ces conditions, une des premières préoccupations des négociants a dû être la recherche des moyens d'éviter les transports lointains d'argent. Tout en faisait une loi, le caractère encombrant du numéraire métallique, le nombre de bêtes de somme qui devenaient nécessaires pour en porter de grandes quantités, aussi bien que l'insécurité des routes. Aussi, dès qu'il y a eu un créancier et un débiteur aux deux extrémités d'une ligne de caravanes, l'idée première du contrat de change a dû germer dans l'esprit du créancier. »

A Athènes et à Rome, l'usure, car c'est le nom qu'on donnait à l'intérêt de l'argent sans que ce terme fût pris, comme chez nous, en mauvaise part, a presque toujours été très-onéreuse pour l'emprunteur, et la législation a vainement tenté d'en fixer le taux. Pour les entreprises maritimes et courant de grands risques, l'intérêt de l'argent était de 36 pour 100 à Athènes et de 24 chez les Romains; il était naturellement moindre lorsque les garanties présentaient plus de certitude. Néanmoins le taux de l'intérêt a toujours été assez élevé et à Rome l'usure a toujours été pour une grande part dans les querelles qui se sont élevées entre les plébéiens et les patriciens. En général l'intérêt de l'argent devait être payé chaque mois.

L'ARCHITECTURE

I

LE STYLE ÉGYPTIEN

Les transformations du style. — La construction. — Les colonnes. — La décoration. — Les édifices. — Les architectes.

Les transformations du style. — Le génie du peuple égyptien est tout entier dans ses monuments. La croyance absolue à l'immortalité de l'âme se traduit par ce qu'on appelait des pierres immortelles. La recherche d'une durée indéfinie et d'une impérissable solidité caractérise avant tout le style de l'architecture égyptienne. De là l'immense largeur des bases, la forme pyramidale des portes, l'épaisseur des murs, l'énormité des matériaux employés. Le symbolisme qui apparaît partout dans l'ornementation donne à la décoration des monuments un aspect étrange et saisissant qui s'impose à l'esprit plus encore qu'il ne le séduit.

M. Paul Pierret, dans son *Dictionnaire d'archéologie égyptienne*, résume ainsi l'histoire de l'architecture dans l'ancienne Égypte : « C'est par les pyramides que s'ouvre la série des monuments égyptiens ; la pyramide à degrés de Sakkarah est attribuée à la deuxième dynastie. Ces gigantesques ouvrages, qui depuis plus de six mille ans font l'admiration des hommes, témoignent d'un art très-avancé pour la taille des pierres dures et l'appareillage des blocs. Le style des premières dynasties est simple et sévère ; ce n'est malheureusement que par les tombeaux que nous pouvons l'apprécier. Les plafonds rectilignes sont soutenus par des piliers carrés sans base ni abaque. A la sixième dynastie, le péristyle apparaît ; les murailles s'inclinent en talus pour solidifier la masse ; la forme pyramidale est adoptée pour les tombes royales. La feuille de lotus entre dans l'ornementation ; les stèles funéraires sont taillées en forme de porte ; les statues et les bas-reliefs sont peints.

Sous la douzième dynastie, le pilier carré fait place à la colonne prismatique, dite *protodorique*, que surmonte un abaque carré. La colonne fasciculée, à bouton de lotus, est le premier type de la colonne complète avec base, fût, chapiteau et dé. L'entablement qui relie les colonnes est quadrangulaire. Le plafond est tantôt plat, tantôt légèrement concave; deux colonnes encadrent l'entrée des hypogées. De quadrangulaires, les stèles deviennent cintrées et sont coloriées; les inscriptions se développent, les colonnes et les plafonds se couvrent de peintures. Sous la dix-huitième dynastie, l'architecture atteint son complet développement. Les façades plates sont encadrées sur trois côtés par une large moulure. Dans la gorge de la corniche, le disque solaire déploie ses ailes et dresse ses urœus. Les colonnes s'épanouissent en fleurs de lotus, mais les piliers carrés ont survécu à l'ancien empire, et soutiennent des statues uniformes d'Osiris armé du pédum et du flagellum. D'immenses tableaux historiques ou religieux décorent les murailles. Sous les Saïtes et les Ptolémées, l'art monumental perd beaucoup de sa grandeur et de sa simplicité. Les édifices sont de moindre dimension, la sculpture s'amollit et s'efféminе. L'ornementation se complique, le chapiteau se surcharge de feuillage; dans les temples consacrés à Hathor, il y a quatre faces ornées chacune d'une tête de cette déesse à oreilles de vache que surmonte un dé à forme de naos. La gravure hiéroglyphique, qui devient de moins en moins soignée, envahit les monuments de la base jusqu'au faîte, mais au milieu de la décadence générale, l'architecture égyptienne maintient jusqu'au dernier moment l'intégrité de son caractère national. »

La construction. — Le grès et le granit sont les principaux matériaux employés par les Égyptiens pour la construction de leurs édifices. Les pierres dont ils se servaient étaient en général de grande dimension et de forme quadrangulaire; ils les transportaient toutes taillées de la carrière, par le procédé que nous avons indiqué plus haut (fig. 341). Ils ne mettaient jamais qu'une seule pierre pour couvrir un entre-colonnement, et comme leurs monuments sont, en général, très-vastes et les entre-colonnements très-espacés, ils ont été amenés à employer des dalles de dimensions gigantesques. Les édifices n'avaient pas de toits et se terminaient toujours en haut par une plate-forme ou terrasse. Les plafonds étaient formés de blocs énormes dont les deux extrémités reposaient sur deux architraves placées parallèlement.

Les colonnes égyptiennes ne forment pas, comme en Grèce ou à Rome, des portiques extérieurs entièrement ouverts, mais elles sont rattachées l'une à l'autre par un mur à hauteur d'appui. Dans les monuments les plus anciens, on ne voit des colonnes qu'à l'intérieur des cours. Les murs sont bâtis en talus dans leur partie extérieure, mais ils s'élèvent perpendiculairement à l'intérieur, en sorte qu'ils sont toujours plus épais à la partie inférieure qu'au sommet.

Les colonnes. — La première forme de la colonne égyptienne semble avoir été le pilier carré. Il apparaît dans les plus anciens monuments, et même après la douzième dynastie, époque où la colonne est décidément constituée, le pilier carré continue encore à être employé. Dans les hypogées, il est taillé sur pièce à même le rocher. Ces piliers, qui soutiennent des plafonds rectilignes, n'ont ni base, ni abaque. Souvent, mais dans des monuments d'une date postérieure, une statue colossale de roi ou de dieu, sculptée en ronde bosse et debout sur une base particulière, est adossée à ces piliers. Nous en avons donné un exemple plus haut dans les temples d'Ibsamboul.

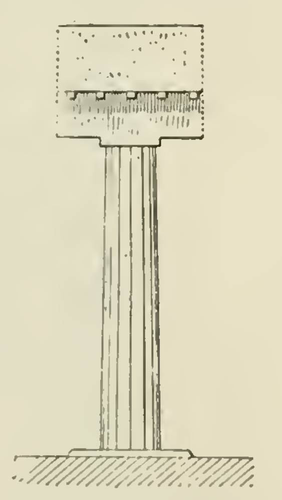


Fig. 492. — Colonne prismatique. (Hypogées de Beni-Hassan.)

Après le pilier carré, nous voyons apparaître la colonne prismatique, généralement connue sous le nom de protodorique. Ces colonnes, dont l'emploi est fort ancien puisqu'il remonte à la douzième dynastie, n'ont pas de chapiteau, mais sont couronnées par un simple abaque; elles présentent douze ou seize cannelures longitudinales. Les hypogées de Beni-Hassan en offrent le type le plus complet : nous avons montré déjà (tome I, figure 89), une vue d'ensemble de ces grottes tumulaires. La figure 492 montre une de ces colonnes dans toute sa simplicité. Notons en passant que le nom de *protodorique* donné à ce genre de colonnes vient d'une opinion émise par certains archéologues, d'après lesquels il faudrait chercher ici l'origine et le type primitif de l'ordre dorique employé par les Grecs.

La colonne à boutons de lotus passe pour le plus ancien type de la colonne complète avec une base, un fût et un chapiteau surmonté d'un

abaque. Voici comment M. Chipiez caractérise les colonnes de ce genre qui se trouvent à Beni-Hassan : « De robustes rudentures, disposées suivant un plan cruciforme, découpent le fût et quatre minces baguettes occupent les angles rentrants auxquels cet arrangement donne naissance. Les mêmes courbes se montrent dans le chapiteau, qui

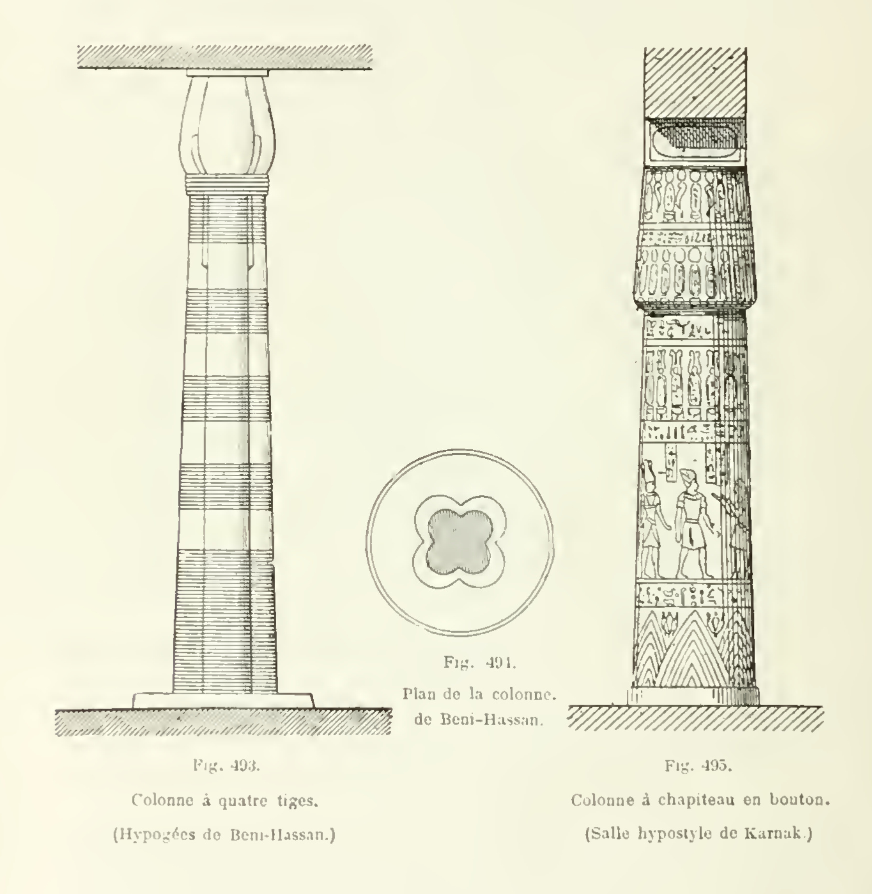


Fig. 494. Plan de la colonne de Beni-Hassan.

Fig. 493. Colonne à quatre tiges. (Hypogées de Beni-Hassan.)

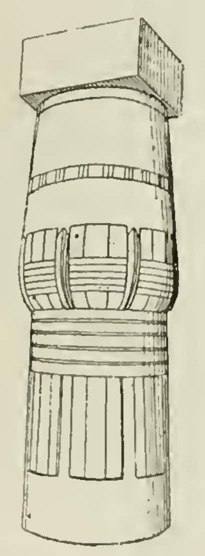
Fig. 495. Colonne à chapiteau en bouton. (Salle hypostyle de Karnak.)

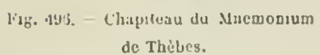
déborde sur le fût aminci, puis bientôt se contracte et se replie sur soi. L'abaque qui le surmonte conserve toujours la forme quadrangulaire au sommet du monolithe » (fig. 493 et 494).

La figure 495 montre une colonne de la grande salle hypostyle de Karnak : elle appartient à la même catégorie quoique présentant un type différent. Ici le chapiteau n'est qu'un renflement de la partie supérieure du fût. La largeur de l'abaque n'excède pas le diamètre

supérieur de la colonne, dont la silhouette rappelle le pilier primitif, et pourrait presque être maintenue entre deux verticales.

Voici encore deux chapiteaux égyptiens, mais ils sont conçus d'après un type qui diffère complètement des précédents, bien que le principe repose encore sur l'imitation de la plante. La figure 496 est un chapiteau tiré des plus petites colonnes du Mnemonium de Thèbes :




Fig. 496. — Chapiteau du Mnemonium de Thèbes.

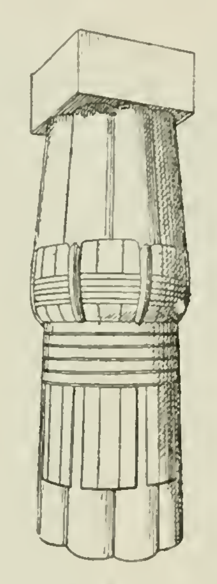


Fig. 497. — Chapiteau du temple de Louqsor.

il est formé d'un seul bouton de papyrus. Le suivant (fig. 497), qui provient des plus petites colonnes du temple de Louqsor, se compose de huit boutons de papyrus liés ensemble. Ces deux chapiteaux, qui vont en s'amincissant par le haut, sont surmontés d'un dé cubique plus large que leur partie supérieure.

Lorsque les savants de la commission d'Égypte arrivèrent à Éléphantine, ils furent frappés par l'élégance des colonnes, qu'ils ont décrites en ces termes : « Les colonnes d'Éléphantine sont coniques à partir du tiers inférieur de la colonne et enveloppées de huit tiges presque demi-circulaires, liées au sommet par cinq bandes étroites ou rubans. Le bas de la colonne est orné de feuilles aiguës et allongées semblables aux folioles du calice du lotus azuré. La partie inférieure

se recourbe légèrement et cette diminution contribue, avec la forme conique de la partie supérieure, à produire un renflement vers le tiers de la hauteur. La base est très-simple de profil, peu élevée, fort large et inclinée en dessus. Le chapiteau est renflé par le bas et ressemble, pour le galbe, à un bouton de lotus qui serait tronqué. Il est divisé en huit côtes comme le fût ; mais elles sont anguleuses au lieu d'être circulaires. A sa base sont huit corps arrondis, placés entre les côtés et garnis de filets : ces filets se revoient entre les côtés du fût au-dessous des liens, tellement que les corps arrondis pourraient être regardés comme les extrémités de ces mêmes liens. Les côtes du chapiteau peuvent représenter des tiges de roseaux, qui, serrées fortement par des liens, se seraient ployées angulairement comme c'est le propre de ces plantes, à moins qu'on ne préfère y voir les tiges anguleuses du papyrus. Les colonnes sont surmontées d'un dé carré. »

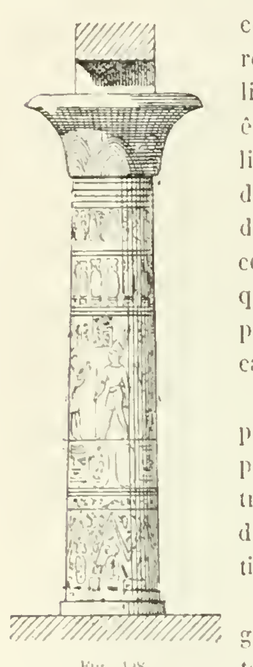


Fig. 498.
Colonne à chapiteau évasé.
(Temple de Karnak.)

Un autre type beaucoup plus fréquent que les précédents est formé d'une colonne dont le chapiteau, au lieu de se replier en forme de bouton tronqué, présente une puissante courbe en dehors du fût, avec un dé cubique qui en recouvre partiellement la surface supérieure.

C'est du temple de Karnak qu'est tirée la figure 498, bien qu'elle présente un type complétement différent de la figure 495, qui provient du même monument. On sait l'admiration qu'ont inspirée de tout temps ces magnifiques colonnes. Les savants de l'expédition d'Égypte en avaient été particulièrement frappés, et ils en ont donné la description suivante : « Les colonnes de la grande salle hypostyle de Karnak contiennent chacune plus de deux cents mètres cubes et sont construites par assises régulières de onze décimètres de hauteur, composées de quatre pierres. Leurs fûts sont couverts, depuis le haut jusqu'au bas, de sculptures qui sont généralement en relief bas dans un creux peu profond, si ce n'est dans les parties inférieures où elles ressemblent à celles de Medinet-Abou. Le galbe du chapiteau est celui de la fleur du lotus épanouie : sa partie intérieure est décorée de triangles pla-

cés les uns dans les autres, dont les contours, formés de lignes courbes rentrantes sur elles-mêmes, viennent se réunir à la jonction du chapiteau et de la colonne. Au-dessus de ces triangles s'élèvent des tiges de lotus avec leurs fleurs, dont la distribution présente une grande variété : tantôt c'est la réunion de trois tiges avec la fleur épanouie et le bouton, qui monte jusqu'à la partie supérieure du

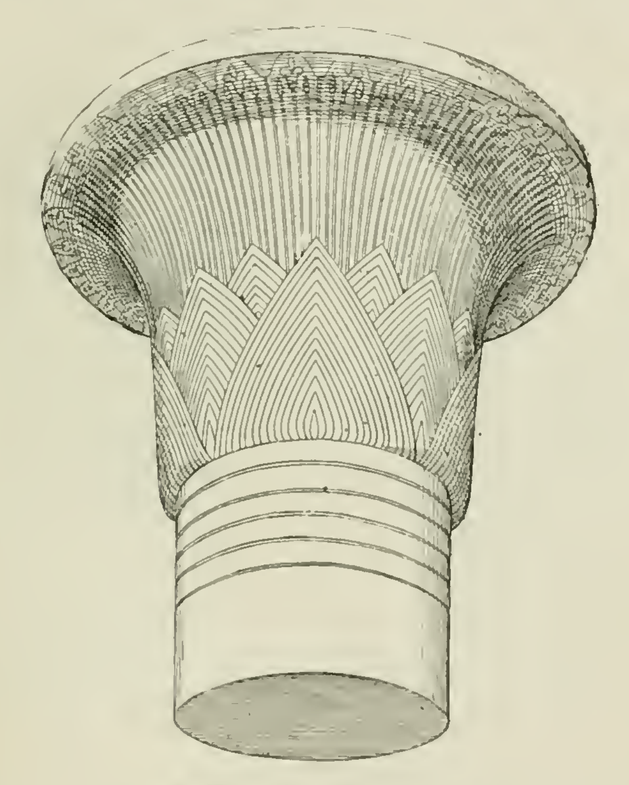


Fig. 499. — Chapiteau du temple de Louqsor.

chapiteau; tantôt c'est un bouquet de lotus au-dessus duquel on voit une légende encadrée et surmontée d'un bonnet emblématique. Le haut du fût est terminé par cinq liens horizontaux. Le reste de la colonne est décoré de phrases hiéroglyphiques et d'uræus diversement combinés et de grands tableaux représentant des offrandes et des sacrifices aux dieux. Les apophyges sont ornées de ces triangles placés les uns dans les autres, que l'on trouve toujours dans les parties inférieures des édifices. Ces ornements étant ici d'une grandeur extraor-

dinaire, on a pu en augmenter la richesse. On voit, en effet, placée en avant et sculptée très-profondément, une légende hiéroglyphique, surmontée d'un bonnet emblématique et accompagnée d'un double rang d'uræus. De chaque côté sont des éperviers avec des mitres, placés au-dessus d'un encadrement rectangulaire d'hiéroglyphes. Les intervalles des triangles sont remplis par des légendes et des serpents. »

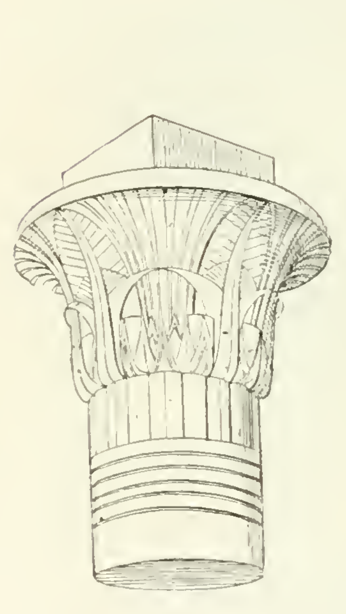


Fig. 500. — Chapiteau du temple de Philœ.

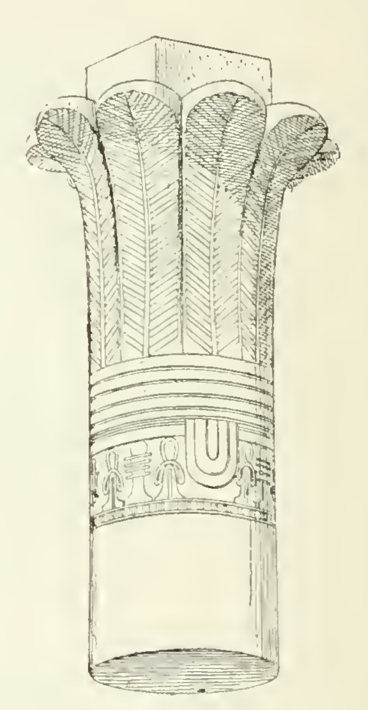


Fig. 501. — Chapiteau du temple d'Edfou.

Le chapiteau représenté sur la figure 499 est tiré du temple de Louqsor et remonte au règne d'Aménophis III. Il se compose d'une fleur de papyrus, mais l'extérieur du chapiteau est décoré dans tout son développement de boutons de lotus et de papyrus placés alternativement.

La fleur de papyrus a également servi de type au chapiteau représenté figure 500; mais celui-ci, dont l'ornement est beaucoup plus riche et plus compliqué, se rattache à une date plus récente; il provient du temple de Philœ.

C'est encore un chapiteau évasé que nous voyons sur la figure 501, il provient du temple d'Edfou et représente un palmier à neuf branches.

La tête du palmier, si magnifique dans la nature, a été transportée ici dans l'architecture avec un rare bonheur, de manière à en faire des chapiteaux d'un style vraiment national. On sait que les feuilles qui composent la touffe du dattier sont d'une forme plane et droite à leur base, tandis que la partie supérieure décrit une courbe gracieuse en s'inclinant au dehors. Toutes ces feuilles jointes ensemble forment une

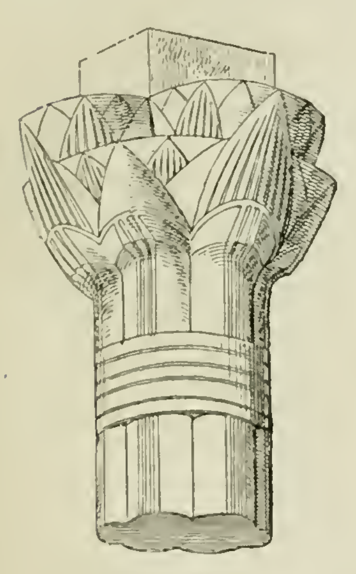


Fig. 502. — Chapiteau d'un temple de l'oasis de Thèbes.

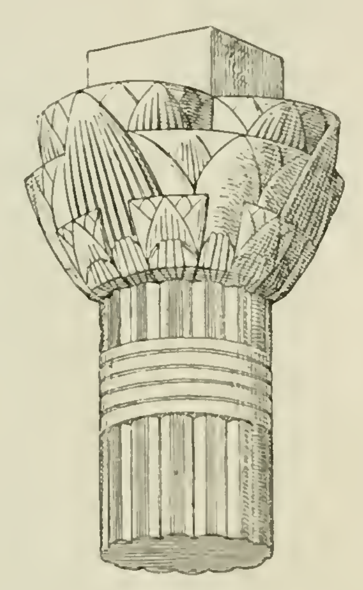


Fig. 503. — Chapiteau d'un temple de l'île de Philæ.

sorte de corbeille dont la décoration est constituée par les rameaux; les régimes de dattes et jusqu'aux écailles de la tige apparaissent quelquefois dans les chapiteaux.

C'est la fleur du lotus qui a donné le type des deux chapiteaux représentés sur les figures 502 et 503. Le premier, tiré d'un temple dans l'oasis de Thèbes, est formé par huit fleurs de lotus liées ensemble sur deux rangées. Le second, qui provient de Philæ, montre seize fleurs de la même plante liées ensemble sur trois rangées. Ces deux chapiteaux sont surmontés d'un dé cubique plus petit qu'eux, et n'ont plus la forme évasée des précédents : leur courbure va en sens inverse.

Un autre genre de chapiteaux, beaucoup plus rare d'ailleurs, et qui se rattache à une époque postérieure, montre sur chacune de ses faces la tête de la déesse Hathor, aux oreilles de vache. Le cou se lie intimement au fût de la colonne et la tête est surmontée d'un édicule affectant la forme d'un naos qui tient lieu d'abaque (fig. 504).



Fig. 504. — Chapiteau à tête d'Hathor.
(Tiré du temple de Denderah.)

La base des colonnes est quelquefois arrondie et présente l'apparence d'une fleur d'où le fût s'élancerait comme une tige (fig. 505). Toutefois cette forme n'est pas la plus habituelle.

« Les colonnes, dit Viollet-le-Duc, outre qu'elles affectent des formes empruntées à la flore, se couvrent, comme les murailles, de nombreux dessins en creux, c'est-à-dire intaillés aux dépens de la pierre et légèrement modelés, ou d'hiéroglyphes, c'est-à-dire d'inscriptions ; le tout couvert d'un très-léger enduit qui cache les joints et les défectuosités du calcaire et qui est peint de couleurs brillantes. »

On voit par tout ce qui précède que la colonne égyptienne appartient à peu près au même titre à l'art de la décoration qu'à celui de l'architecture. Les formes, empruntées à la vie végé-

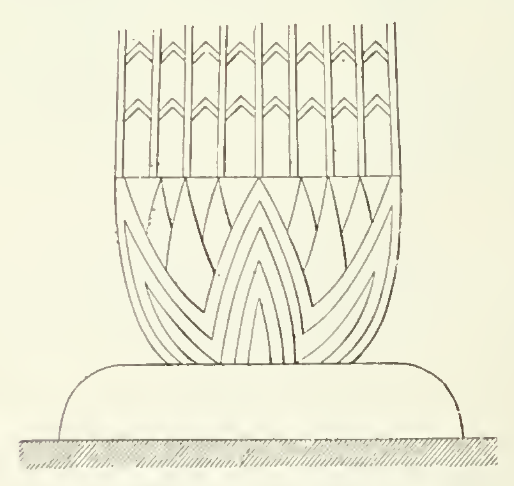


Fig. 505. — Base de colonne égyptienne.

tale ou animale, qu'elle affecte ne le démontrent pas moins que les peintures qui s'étalent sur son enduit. Du reste, les représentations peintes d'architectures vont nous fournir de nouvelles preuves à l'appui de cette manière de voir.

Les peintures décoratives des monuments égyptiens montrent des colonnes dont l'exécution en pierres ne serait pas possible, mais qui

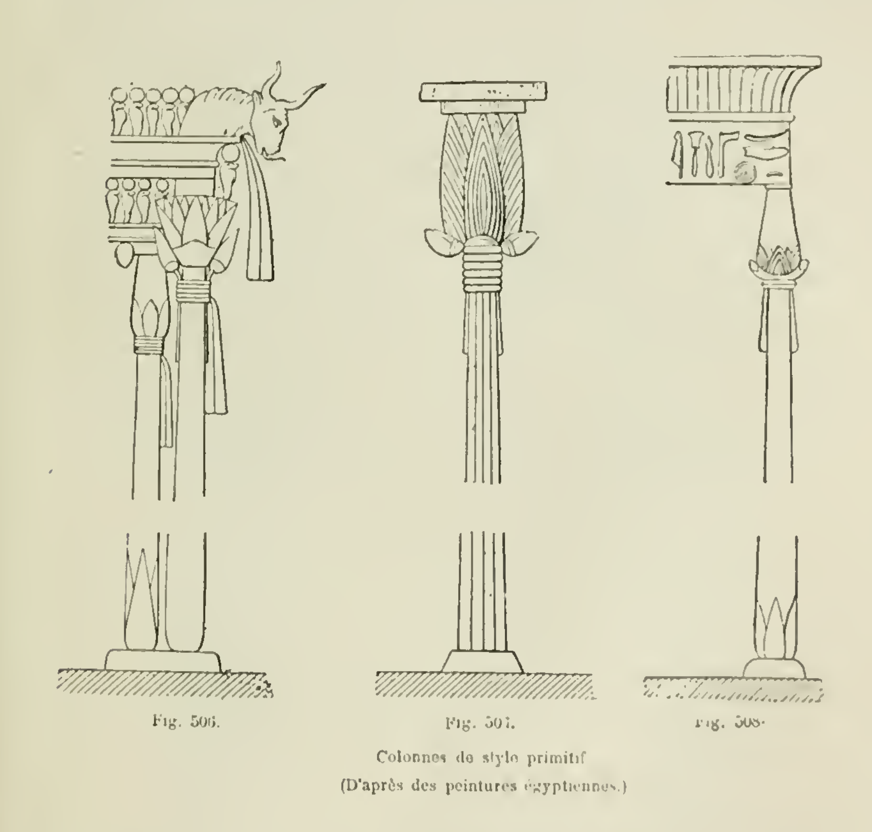


Fig. 506. Fig. 507. Fig. 508.

Colonnes de style primitif

(D'après des peintures égyptiennes.)

ont pu exister en bois, bien qu'il n'en reste aucune trace. « Les bas-reliefs égyptiens, dit M. Chipiez (*Histoire des origines et de la formation des ordres grecs*), montrent que le bois fournissait souvent la matière de supports. Un grand nombre de colonnes ont le fût sillonné par des bandes transversales aux vives couleurs, qui indiquent des peintures ou un revêtement, mais fréquemment aussi les fûts paraissent couverts de dessins géométriques de petite dimension, nombreux et serrés. Quelquefois les ornements semblent contenus dans des alvéoles sépa-

rées par de minces cloisons. Il est impossible d'y voir autre chose que des incrustations, où l'ébène, l'ivoire et peut-être le métal jouaient un rôle considérable. »

L'attache du chapiteau à la colonne est fait par des liens figurés, comme on peut le voir sur les figures 506, 507 et 508. Toutefois

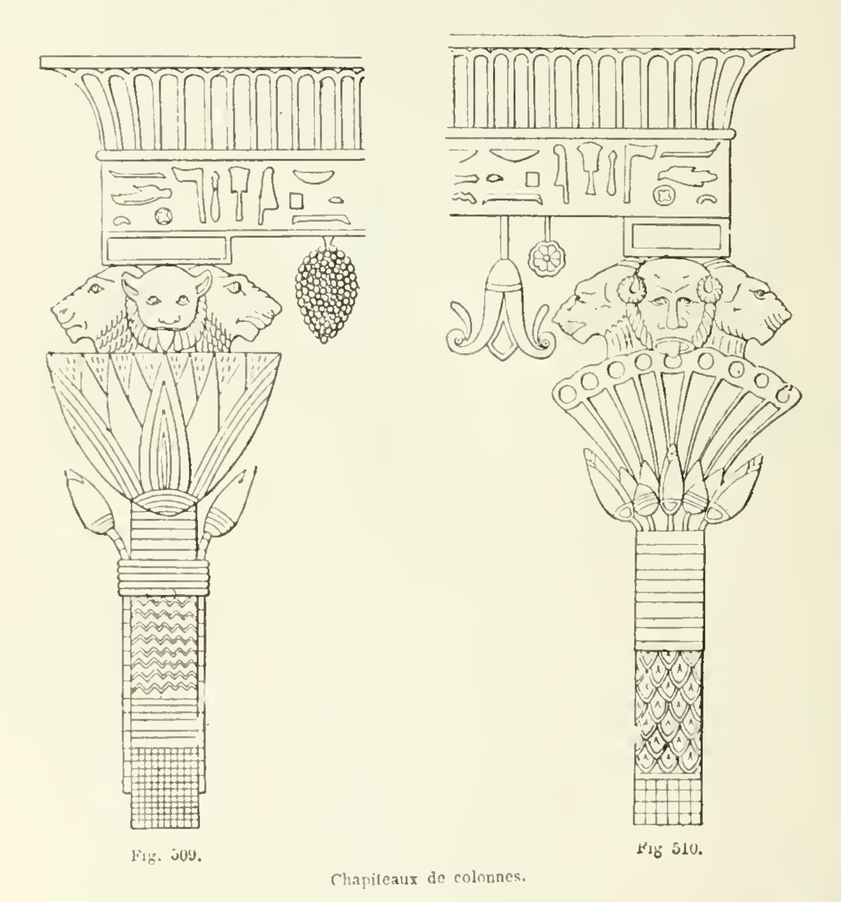


Fig. 509. Fig 510.

Chapiteaux de colonnes.

nous devons rappeler que ces colonnes sont peintes et ne répondent aucunement à un modèle exécuté en pierre, mais elles pourraient bien se rapporter, comme nous l'avons dit, à des supports en bois.

Les dessins que nous reproduisons dans les figures 509 et 510 sont exécutés d'après les dessins de Prisse d'Avesne, l'homme qui connaissait le mieux l'Égypte ancienne. Des têtes de lion surmontent le chapiteau, imité, comme toujours, des formes végétales.

La figure 511 donne le type complet du chapiteau, du fût et de la base d'une colonne égyptienne, formée d'une tige de papyrus, combinée avec des boutons de lotus, du raisin et du lierre. La plante de

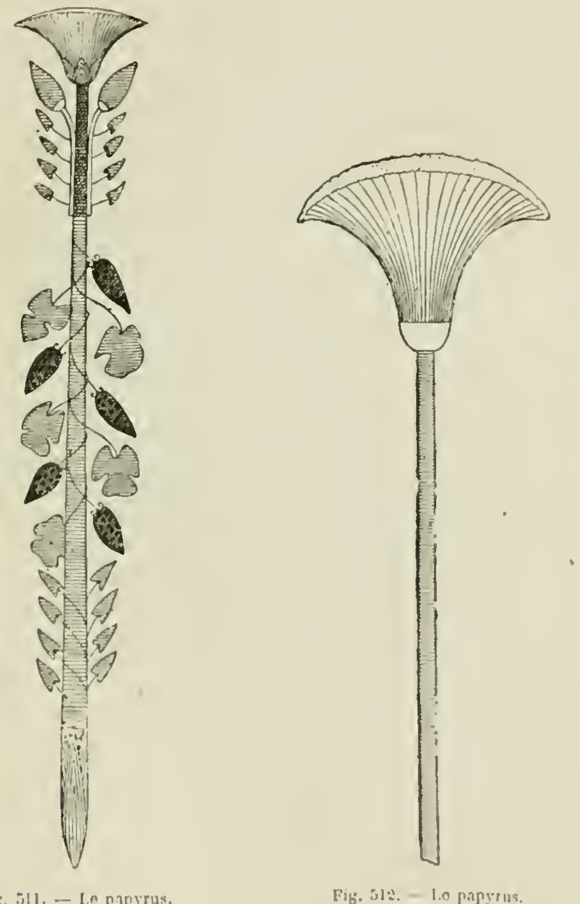


Fig. 511. — Le papyrus, combiné avec d'autres plantes.

Fig. 512. — Le papyrus. (D'après une peinture égyptienne.)

papyrus, dessinée conventionnellement comme font toujours les Égyptiens, mais non encore appliquée à l'architecture, est représentée sur la figure 512.

La décoration. — « Pour se rendre compte de l'effet que voulaient évidemment obtenir les artistes égyptiens, dit Viollet-le-Duc, il faut,

par la pensée, restaurer ces intérieurs de leurs grands édifices, tels que ceux de Karnak, par exemple. La lumière du jour n'arrivait dans ces intérieurs que par de rares ouvertures ou seulement par les baies des portes. Mais telle est l'intensité, l'éclat des rayons solaires dans cette contrée, que le moindre filet dérobé à ces rayons produit des reflets qui ont une puissance supérieure à la lumière diffuse des intérieurs dans nos climats. Les décorations intaillées et colorées sur les parements prenaient ainsi un éclat dont il est difficile d'apprécier la valeur et la chaude tonalité, lorsqu'on n'a pas eu l'occasion de s'en rendre compte sur place. Et, certainement, ce mode de décoration était celui qui convenait le mieux, les conditions admises, c'est-à-dire le climat et la destination. Ces intérieurs, maintenus frais par l'épaisseur des murs et plafonds de pierre et par l'absence des rayons solaires directs, n'eussent pû recevoir une décoration encombrante et dont les saillies auraient produit quelques points lumineux et des ombres larges en perdant des surfaces considérables. Par suite du procédé admis, tout parement recevait suffisamment de lumière reflétée, pour laisser voir les formes générales et deviner les dessins délicats qui les couvraient. Ajoutons que ces intailles peintes sont habituellement colorées chaudement sur des fonds blancs, et qu'ainsi elles pouvaient être vues jusque dans les parties les plus sombres. »

Nous avons des données positives sur la décoration des temples égyptiens, mais il n'en est pas de même pour les palais et les maisons particulières, car il n'en est resté aucun modèle. On peut néanmoins s'en faire une idée approximative, puisque le système ornemental employé par les Égyptiens est constitué d'après des principes fixes. Si la signification est souvent emblématique, le point de départ d'un ornement est toujours l'imitation de la nature et principalement de la flore.

Le lotus et le papyrus fournissent les motifs les plus fréquents de la décoration égyptienne (fig. 513 et 514). Le lotus, si célèbre comme plante sacrée, servait également comme plante alimentaire. C'est une nymphéacée, dont les racines ressemblent aux tiges du roseau de nos marais. Les anciens parlent très-souvent de cette plante, qu'ils nomment indistinctement fève d'Égypte, lis du Nil ou lotus. Elle était autrefois très-commune en Égypte, mais elle a à peu près disparu des eaux du Nil.

Voici un passage de la *Grammaire de l'ornement*, où Owen Jones expose très-nettement les principes de l'art décoratif des Égyptiens: « Le lotus et le papyrus qui croissent au bord de leur rivière, symboles

de la nourriture du corps et de l'esprit; les plumes d'oiseaux rares qu'on portait devant le roi, comme emblème de la souveraineté; le rameau de palmier avec la corde torse faite de ses tiges : tels sont les types peu nombreux qui forment la base de cette immense variété d'ornements avec lesquels les Égyptiens décoraient les temples de leurs dieux, les palais de leurs rois, les vêtements qui couvraient leur

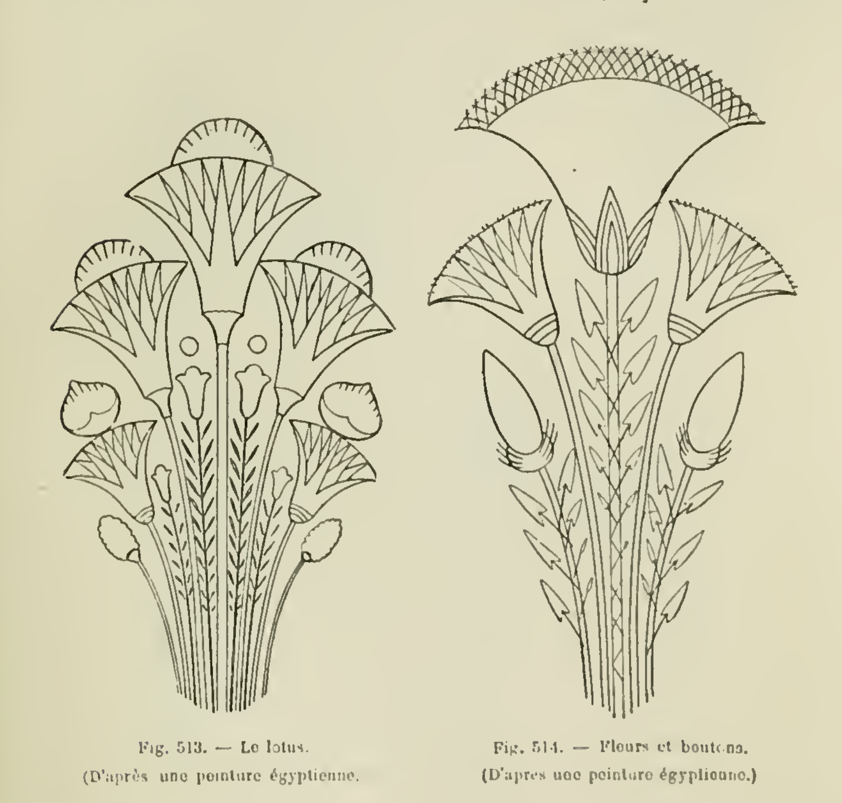


Fig. 513. — Le lotus.
(D'après une peinture égyptienne.

Fig. 514. — Fleurs et boutons.
(D'après une peinture égyptienne.)

personne, leurs articles de luxe ainsi que les objets modestes destinés à l'usage journalier, depuis la cuillère en bois, avec laquelle ils mangeaient, jusqu'au bateau qui devait porter à travers le Nil, à la vallée des morts, leur dernière demeure, leurs corps embaumés et ornés de la même manière. En imitant ces types, les Égyptiens suivaient de si près la forme naturelle, qu'ils ne pouvaient guère manquer d'observer les mêmes lois que les œuvres de la nature déploient sans relâche; c'est pourquoi nous trouvons que l'ornement égyptien, tout en étant traité d'une manière conventionnelle, n'en est pas moins toujours vrai.

Nous n'y voyons jamais un principe naturel appliqué mal à propos ou violé. D'un autre côté, les Égyptiens ne se laissaient jamais porter à détruire la convenance et l'accord de la représentation par une imitation du type par trop servile. Un lotus taillé en pierre, formant le couronnement gracieux du haut d'une colonne, ou peint sur les murs comme une offrande présentée aux dieux, n'était jamais un lotus tel

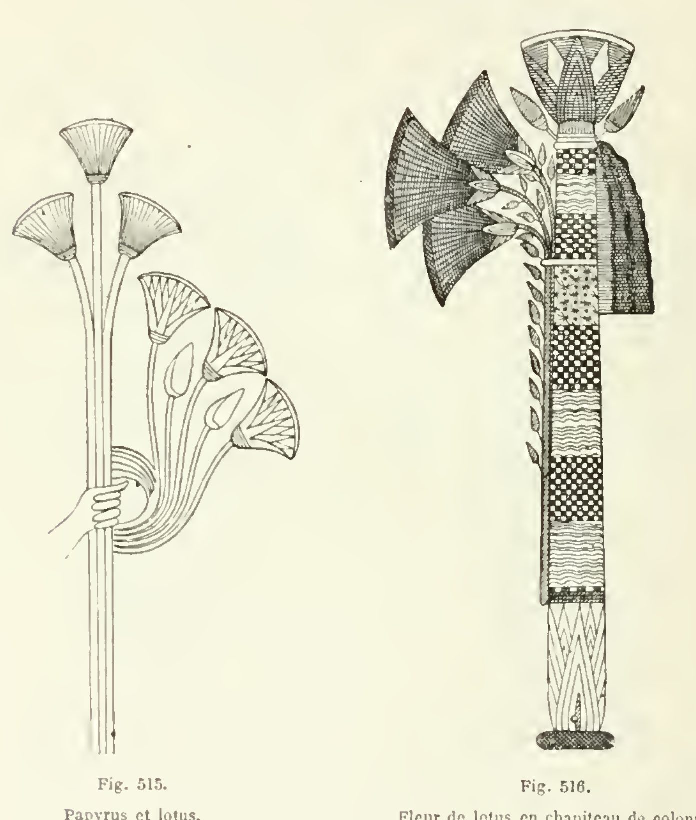


Fig. 515.
Papyrus et lotus.

Fig. 516.
Fleur de lotus en chapiteau de colonne.

qu'on pourrait le cueillir, mais une représentation architecturale de cette plante, représentation on ne peut mieux adaptée, dans un cas comme dans l'autre, au but qu'on avait en vue, car elle ressemblait suffisamment au type pour réveiller dans ceux qui la contemplaient l'idée poétique qu'elle devait inspirer, mais sans blesser le sentiment de la convenance. »

La figure 515 montre trois plantes de papyrus et trois lotus en

pleine fleur avec deux boutons. Ces plantes, placées dans la main d'un roi qui en fait l'offrande, montrent une disposition ornementale très-remarquable parce qu'elle se rapproche beaucoup de la nature. Nous retrouvons le lotus dans la figure 516; il prend ici la forme d'une colonne entourée de nattes. C'est également une colonne entourée de nattes et de rubans que reproduit la figure 517; le chapiteau est formé par la combinaison du lotus et du papyrus.

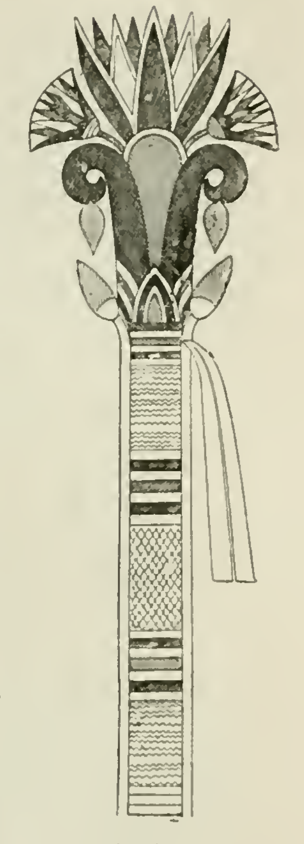


Fig. 517.
Lotus et papyrus combinés.

La figure 518 et la figure 519 offrent encore diverses applications des mêmes plantes à l'ornementation.

Owen Jones, dans sa *Grammaire de l'ornement*, nous donne encore des détails intéressants sur la façon dont les Égyptiens employaient la couleur dans leurs décorations: « Les couleurs dont les Égyptiens se servaient principalement, dit-il, étaient le rouge, le bleu et le jaune, avec du noir et du blanc, pou- définir les couleurs nettement et distinctement; le vert s'employait généralement, mais point universellement, comme une couleur locale, pour les feuilles vertes du lotus par exemple. Ces feuilles cependant se coloriaient sans distinction, soit en vert, soit en bleu; le bleu s'employait dans les temples les plus anciens, et le vert pendant la période ptolémécnne; et à cette époque on ajoutait même le pourpre et le brun, ce qui ne servait du reste qu'à affaiblir l'effet.

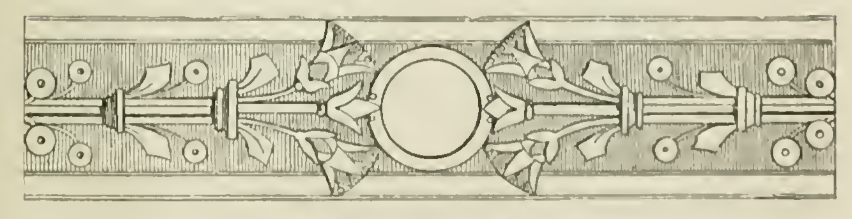


Fig. 518. — Ornement de fleurs de lotus.

Le rouge qu'on trouve sur les tombeaux et sur les caisses à momies de

la période grecque ou romaine est plus faible de ton que celui des temps anciens; et c'est, à ce qu'il paraît, une règle universelle que, dans toutes les périodes archaïques de l'art, les couleurs primaires, bleu, rouge et jaune, sont les couleurs qui prédominent et qui sont employées avec le plus d'harmonie et de succès. Tandis que dans les périodes où l'art se pratique traditionnellement, au lieu de s'exercer instructivement, il y a une tendance à employer les couleurs secondaires ainsi que toutes les variétés de teintes et de nuances, mais rarement avec le même succès. »

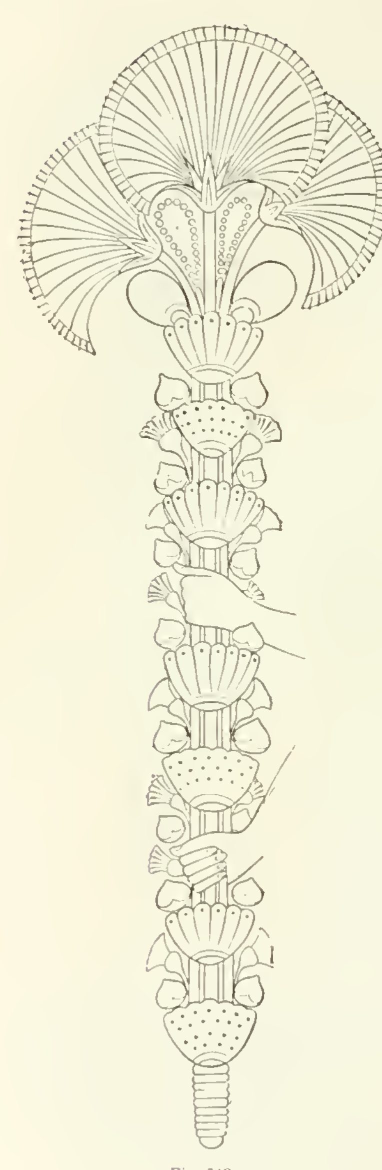


Fig. 519.
Ornement en fleur de papyrus.

L'ornement représenté sur la figure 520 est tiré de la partie supérieure des murs d'un tombeau à Beni-Hassan. Il est assez commun et se trouve toujours sur la partie verticale des tombeaux ou des temples, mais non sur les plafonds.

Jusqu'à cette figure les décorations que nous avons passées en revue se trouvaient dans des rapports immédiats avec la logique architecturale des monuments qu'elles avaient mission d'orner. C'est ainsi que nous avons retrouvé dans la disposition des végétaux érigés en supports, dans la colonne, un groupement de tige ou un épanouissement de feuillage en forme de chapiteau répondant parfaitement aux nécessités de ce rôle de support. La fantaisie décorative se donne libre carrière, mais en con-

servant toujours sa raison d'être au point de vue de l'architecture.

Maintenant que nous allons nous trouver en présence de spécimens de décorations pures, nous ne pourrons plus exiger des artistes égyptiens le même rationalisme. L'imagination du décorateur servira seule

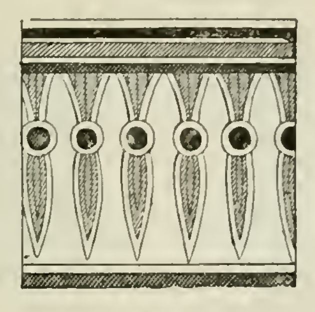


Fig. 520.
Ornement égyptien tiré des tombeaux de Beni-Hassan.

de guide, et dans les formes géométriques aussi bien que dans celles qu'elle empruntera aux règnes végétal ou animal, elle ne cherchera qu'à se satisfaire, à se laisser aller à sa fantaisie.



Fig. 521.
Ornement égyptien tiré des tombeaux de Gourna.

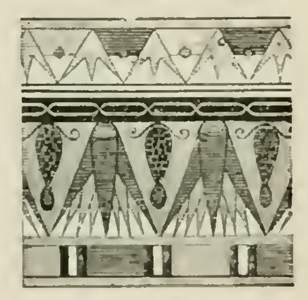


Fig. 522.
Ornement égyptien tiré des tombeaux de Gourna.

Voici, par exemple, deux ornements tirés des tombeaux de Gourna (fig. 521 et 522) et qui dérivent de ces éléments : on y voit des fleurs de lotus dans une position pendante alternant avec des grappes de raisin.

La fleur pendante du lotus se retrouve également sur la figure 523

prise sur un sarcophage, et sur la figure 524, tirée de la partie supérieure d'un tombeau de Thèbes. Mais la grappe de raisin a disparu et l'ensemble des ornements est un peu plus compliqué que dans les figures précédentes.

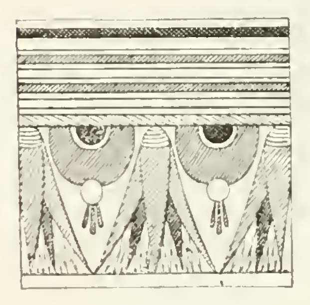


Fig. 523. — Ornement égyptien tiré d'un sarcophage.

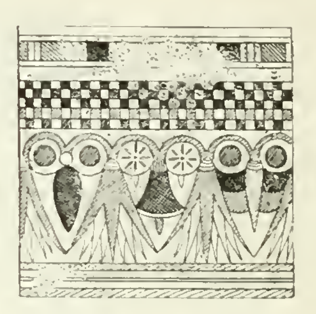


Fig. 524. — Ornement égyptien tiré d'un tombeau de Thèbes.

La figure 525 montre un ornement dont la conception première a probablement son origine dans la disposition des écailles de poisson. Ce genre d'ornement est assez fréquent en Égypte et nous en retrouverons l'emploi dans l'armure ou plutôt dans la cotte de mailles d'un guerrier. La figure 526 représente un ornement purement géométrique et qui ne rappelle aucune forme animale ou végétale. Il est d'ailleurs d'une construction assez simple et répond à un type dont on trouve l'équivalent, sinon l'analogue, dans l'art décoratif des Grecs.

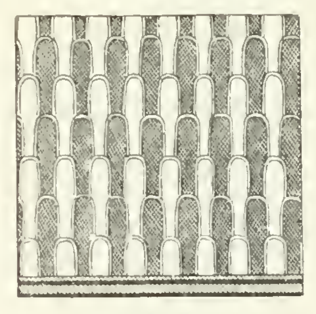


Fig. 525.



Fig. 526.

Ornements égyptiens tirés d'un tombeau de Biban-el-Molouk.

Des bandes colorées sur lesquelles courent des enroulements composent les éléments de l'ornement représenté sur la figure 527, qui est prise d'un tombeau de Thèbes, ainsi que la figure 528 où la fantaisie commence à prendre le pas sur l'imitation.





Fig. 527. Fig. 528.

Ornements égyptiens tirés d'un tombeau de Thèbes.

Nous retrouvons le lotus, alternativement droit et renversé, dans la figure 529; ces fleurs forment une espèce de bande horizontale,



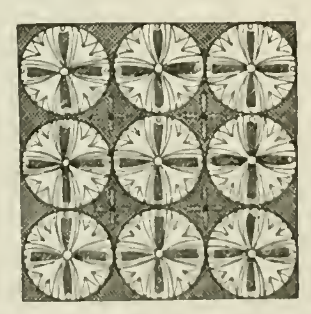


Fig. 529. Fig. 530

Ornements égyptiens tirés d'un tombeau à Thèbes.

séparée de la précédente par une rangée de cercles renfermant un ornement étoilé. C'est le cercle et l'étoile qui constituent le principe ornemental de la figure 530. Mais chaque cercle est formé de quatre fleurs de lotus et de quatre boutons. Ces ornements sont tirés des tombeaux de Thèbes, où ils sont employés dans la décoration des plafonds.

Les éléments que nous avons vus employés dans la décoration de l'architecture proprement dite se retrouvent dans celle de tous les objets figurés, soit qu'ils aient été réellement fabriqués, soit qu'ils apparaissent comme simple ornementation murale. Ce sont toujours les plantes et les animaux qui font tous les frais de cette décoration.

Les Égyptiens étaient passionnés pour les fleurs. Il n'est donc pas surprenant que les jardinières forment une série importante parmi les

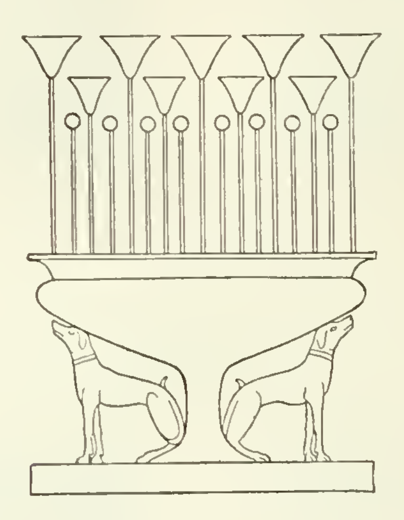


Fig. 531. — Vase avec des fleurs.

belles pièces d'orfévrerie dont la représentation figurée est parvenue jusqu'à nous. La manière dont les fleurs sont rendues appartient au style particulier des artistes égyptiens, qui ne se sont jamais astreints à traduire un détail ou un accident, mais ont toujours cherché à caractériser le type général d'une plante, et, ce type une fois trouvé, l'ont reproduit uniformément dans mille combinaisons différentes. C'est ce que nous voyons ici pour le lotus, la fleur chérie des Égyptiens.

Dans les coupes, le corps présente en lui-même une variété de formes qu'accentuent encore les détails d'ornementation qui l'enrichissent. Ici, la coupe est unie et repose sur un col long et mince, tandis que deux lévriers assis soutiennent ses bords évasés (fig. 531).

Un beau vase à côtes porte au centre un petit autel surmonté d'un

sphinx, emblème des Pharaons, vers lequel se penchent les lotus épanouis (fig. 532). Une rangée de petits antilopes court sous le bord du vase dont le pied orné d'écailles est posé sur un socle en bois.

La figure 533 est en quelque sorte une variante du type que nous venons de voir. C'est une grande coupe ornée de côtes, et dont les

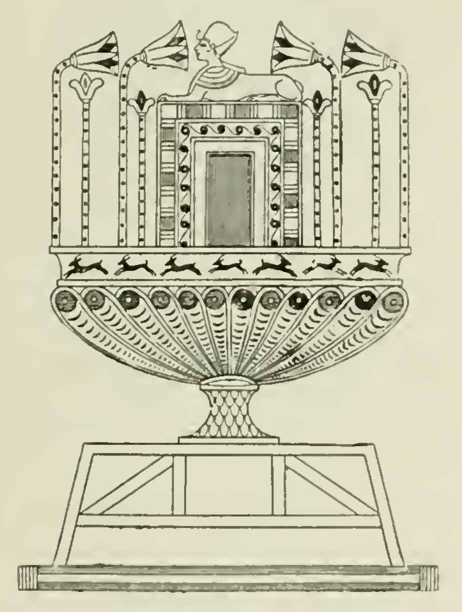


Fig. 532. — Vase avec des fleurs.

anses représentent des têtes d'antilopes. Elle est également surmontée d'un autel, mais au lieu du sphinx accroupi qui surmontait la précédente, nous avons ici des petits oiseaux qui s'ébattent sur les fleurs, tandis que les lotus en se recourbant extérieurement vers les anses décrivent une courbe gracieuse.

La fantaisie et l'ingéniosité des artistes égyptiens apparaissent dans la décoration d'une multitude de vases. Ainsi du milieu de l'un d'eux surgit une tour avec des hommes montés sur des chars que traînent des chevaux lancés au galop : des quadrupèdes dont il est difficile d'assigner l'espèce en couronnent le sommet ; deux léopards, élancés sur des tiges de lotus autour desquelles sont ciselés des hommes étendus, en forment les anses.

Un grand nombre de vases présentent des décorations singulières.

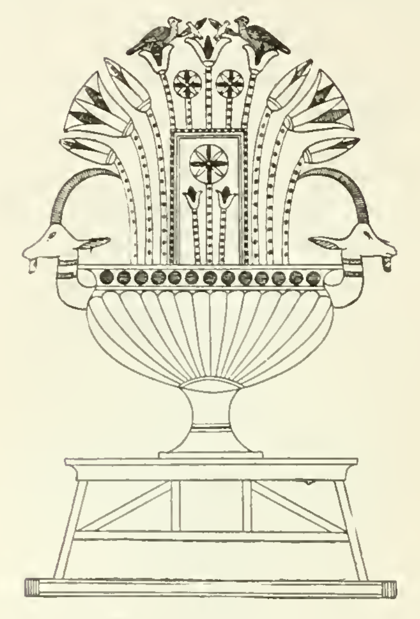


Fig. 533. — Vase avec des fleurs

Celui qui est représenté sur la figure 534 a pour couvercle un sphinx



Fig. 534. — Vase décoré d'un sphinx.

qui porte ses bras en avant, et deux têtes d'oie qui partent de la base se dressent pour supporter la coupe.

Les peintures égyptiennes nous montrent également des vases qui méritent à peine ce nom, puisqu'ils ne peuvent rien contenir. Leur

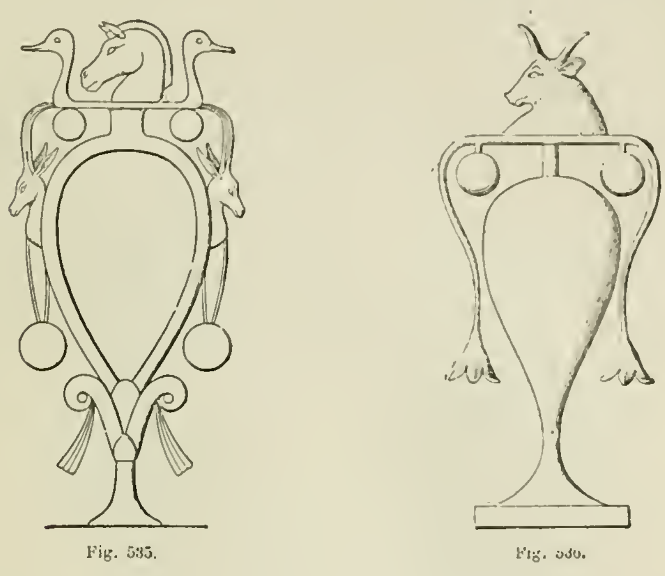


Fig. 535. Fig. 536.

Vases de forme bizarre. (D'après des peintures.)

exécution serait, au point de vue pratique, absolument impossible. Mais,

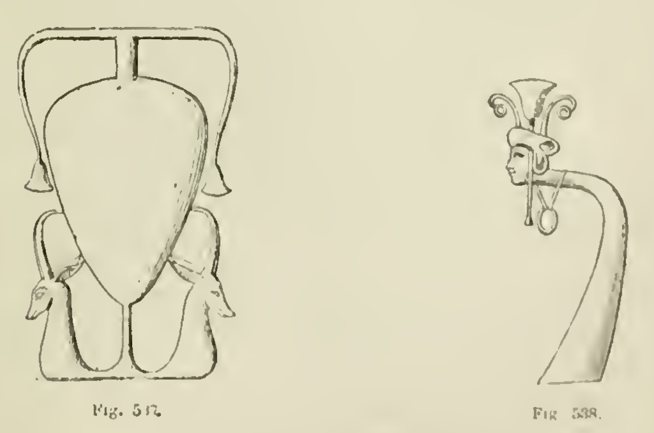


Fig. 537. Fig. 538.

Vases de forme bizarre. (D'après des peintures.)

malgré les conventions admises par les peintres égyptiens, il est aisé de voir le sentiment qui a présidé à leur décoration. Les figures 535 à

358 nous offrent de curieux exemples de ce genre de vases fantastiques.

Le style et l'ornementation de quelques vases semblent trahir un goût étranger à l'Égypte. Les conquêtes des Pharaons du côté de l'Asie devaient fatalement amener ce résultat. Non-seulement nous trouvons quelquefois des enroulements qui font penser aux ornements employés dans les contrées orientales (fig. 539), mais les dieux mêmes des nations

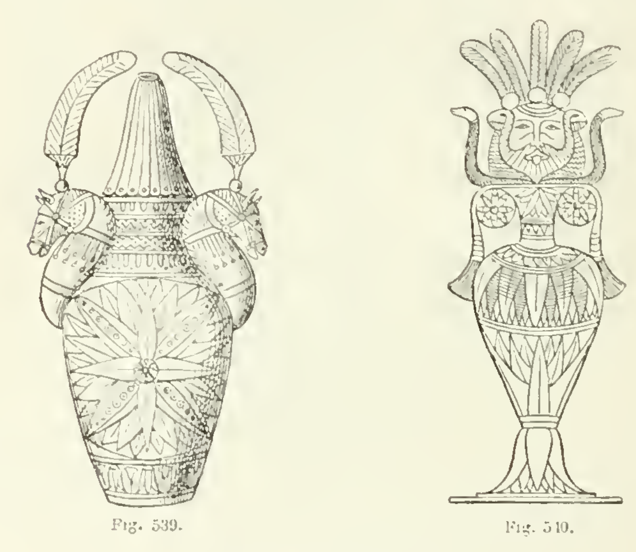


Fig. 539. Fig. 540.

Vases égyptiens. (D'après des peintures.)

étrangères apparaissent quelquefois sur les vases égyptiens. En voici un dont le couvercle représente un monstre typhonien, qui passe pour être Baal, divinité syrienne, qu'on a parfois assimilée à Typhon, et qu'on retrouve aussi sur les manches des miroirs (fig. 540).

Les Édifices. — Dans la première partie de ce travail, nous avons fait reproduire déjà les principaux édifices de l'ancienne Égypte et nous en avons donné la description à propos du lieu où ils se trouvent. Nous n'avons donc ici qu'à en résumer les caractères généraux, en renvoyant aux figures déjà parues.

Les temples égyptiens, quelle que soit d'ailleurs leur dimension, présentent la même uniformité grandiose dans le plan et dans l'aspect. Des portes magnifiques auxquelles on arrive par des avenues bordées de

sphinx, de vastes cours entourées de portiques, de grandes salles dont le plafond est soutenu par de nombreuses colonnes, et de petites chambres entourant les grandes salles ou échelonnées le long des portiques, voilà les éléments caractéristiques du temple égyptien. La description et le plan que nous avons donnés du grand temple de Karnak (tome I, page 116) nous font voir cette disposition de l'ensemble. Dans le même volume on trouvera (fig. 99) une porte de temple. La vue intérieure du temple d'Apollinopolis Magna (tome 1, fig. 103) nous montre l'aspect actuel d'une de ces cours entourées de portiques qui forment toujours le centre des temples égyptiens, et la vue restaurée de l'intérieur d'un temple à Thèbes (tome I, fig. 101) donne l'idée de la décoration intérieure des salles. Enfin la vue de Philœ (tome I, fig. 106) et celle des ruines extérieures d'Apollinopolis Magna (tome I, fig. 102) montrent l'état que présentent actuellement ces ruines grandioses, quand on les aperçoit de la campagne.

Outre les édifices construits en matériaux rapportés, l'Égypte possède des sanctuaires taillés de main d'homme dans les flancs des montagnes. Les plus intéressants modèles de cette architecture sont les temples d'Ibsamboul (tome I, fig. 112 à 116), mais les types les plus anciens sont dans les grottes tumulaires de Beni-Hassan (tome I, fig. 89). Les tombes royales de Biban-el-Molouk, près de Thèbes (tome I, fig. 92 et 93) se rattachent au même genre de construction, qui est particulier à la vallée du Nil. Nous avons déjà décrit le lac Mœris (tome I, page 9), le labyrinthe (tome I, page 97) et les grandes pyramides (tome I, fig. 81, 84 et 85); nous n'avons donc pas à y revenir ici. Nous rappellerons seulement les détails qui nous ont été transmis par Hérodote sur la manière dont les pyramides ont été élevées.

« Les prêtres, dit-il, assurent que jusqu'à Rhampsinite on avait vu fleurir la justice et régner l'abondance dans toute l'Égypte; mais qu'il n'y eut point de méchanceté où ne se porta Chéops, son successeur. Il ferma d'abord tous les temples, et interdit les sacrifices aux Égyptiens; il les fit après cela travailler pour lui. Les uns furent occupés à fouiller les carrières de la montagne d'Arabie, à traîner de là jusqu'au Nil les pierres qu'on en tirait, et à passer ces pierres sur des bateaux de l'autre côté du fleuve; d'autres les recevaient et les traînaient jusqu'à la montagne de Libye. On employait tous les trois mois cent mille hommes à ce travail. Quant au temps pendant lequel le peuple fut ainsi tourmenté, on passa dix années à construire la chaussée par où on devait traîner les pierres. Cette chausssée est un ouvrage qui n'est

guère moins considérable, à mon avis, que la pyramide même, car elle a cinq stades de long sur dix orgyies de large, et huit orgyies de haut dans sa plus grande hauteur; elle est de pierres polies et ornées de figures d'animaux. On passa dix ans à travailler à cette chaussée, sans compter le temps qu'on employa aux ouvrages de la colline sur laquelle sont élevées les pyramides, et aux édifices souterrains qu'il fit faire, pour lui servir de sépulture, dans une île formée par les eaux du Nil, qu'il y introduisit par un canal. La pyramide même coûta vingt années de travail : elle est carrée ; chacune de ses faces a huit plèthres de largeur sur autant de hauteur; elle est en grande partie de pierres polies, parfaitement bien jointes ensemble, et dont il n'y en a pas une qui ait moins de trente pieds.

« Cette pyramide fut bâtie en forme de degrés. Quand on eut commencé à construire de cette manière, on éleva de terre les autres pierres, et, à l'aide de machines faites de courtes pièces de bois, on les monta sur le premier rang d'assises. Quand une pierre y était parvenue, on la mettait dans une autre machine qui était sur cette première assise; de là on la montait par le moyen d'une autre machine, car il y en avait autant que d'assises; peut-être aussi n'avaient-ils qu'une seule et même machine, facile à transporter d'une assise à l'autre toutes les fois qu'on en avait ôté la pierre. Je rapporte la chose des deux façons, comme je l'ai ouï dire. On commença donc par revêtir et perfectionner le haut de la pyramide; de là on descendit aux parties voisines, et enfin on passa aux inférieures et à celles qui touchent la terre. On a gravé sur la pyramide, en caractères égyptiens, combien on a dépensé pour les ouvriers en raiforts, en oignons et en aulx; et celui qui m'interpréta cette inscription me dit, comme je m'en souviens très-bien, que cette dépense se montait à seize cents talents d'argent. Si cela est vrai, combien doit-il en avoir coûté pour les outils en fer, pour le reste de la nourriture et pour les habits des ouvriers, puisqu'ils employèrent à cet édifice le temps que nous avons dit, sans compter celui qu'ils mirent, à mon avis, à tailler les pierres, à les voiturer, et à faire les édifices souterrains, qui fut sans doute considérable. »

Les architectes. — Le titre d'architecte était une fonction d'une très-grande importance, et se rattachait à l'administration publique. « Ce titre, dit M. Paul Pierret (*Dictionnaire d'archéologie égyptienne*), est des plus fréquents dans les inscriptions. Chacun des principaux temples avait un architecte, et chaque grande ville avait un premier architecte.

L'architecte en chef du pays se nommait *Chef de toutes les constructions de la haute et de la basse Égypte*. Cette fonction avait une haute importance, car des princes du sang en étaient investis. Dans l'ancien empire on trouve des *Chefs de toutes les constructions du roi*. C'est à ces hommes que l'on doit les pyramides. »

Non-seulement le nom de plusieurs architectes est connu, mais il y en a même dont l'image est parvenue jusqu'à nous. La statue de Nefer est bien connue des archéologues : elle est au Caire, dans le musée de Boulaq, et le catalogue en donne la description suivante : « La petite statue que nous avons sous les yeux prend une des premières places parmi celles qui nous montrent quel degré de perfection les artistes de Memphis avaient déjà atteint, il y a soixante siècles. Cette statue représente un architecte nommé Nefer. Si petite qu'elle soit, l'harmonie de ses formes lui donne l'aspect d'un colosse. La poitrine et les jambes sont traitées avec la supériorité qui caractérise cette époque. »

II

L'ARCHITECTURE EN ASIE

L'Assyrie. — La Babylonie. — La Perse.

L'Assyrie. — Au commencement de ce siècle on ne connaissait aucun des grands monuments de l'art assyrien. Les voyageurs qui avaient visité les bords de l'Euphrate et du Tigre en avaient rapporté des cachets, des cylindres et autres petits objets, mais rien ne pouvait faire présager qu'on pourrait, au moyen des monuments de l'art, reconstruire par l'imagination cette civilisation qui occupe une si grande place dans l'histoire. En 1842, M. Botta, consul de France à Mossoul, entreprit de faire des fouilles sur la rive orientale du Tigre, à l'endroit que l'on désignait comme étant l'emplacement de l'ancienne Ninive. Ces fouilles, entreprises sur un monticule recouvert par un village dont les habitants se montraient fortement hostiles, ne donnèrent aucun

résultat. M. Botta s'avança du côté de Khorsabad, village situé à seize kilomètres de Mossoul, et entreprit de nouvelles fouilles qui, cette fois, furent couronnées de succès. On découvrit d'abord une salle dont les parois étaient couvertes de bas-reliefs représentant des combats. On commença alors un puits et on trouva de nombreux bas-reliefs. Enfin, après des obstacles de tous genres, parmi lesquels il faut nommer d'abord l'insalubrité du climat et l'hostilité constante des habitants, on finit par retrouver l'emplacement, l'ensemble d'un vaste palais, entièrement décoré de statues colossales et de nombreux bas-reliefs. Les

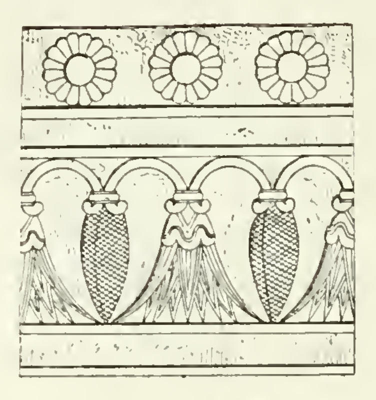


Fig. 511. — Bordure d'un pavage assyrien. (Nimroud.)

fouilles entreprises par M. Botta ont été continuées par M. Place, et un Anglais, M. Layard, entreprit également des fouilles près du village de Nimroud, et bientôt après dans le village de Koyounjik. Les sculptures qu'il y a découvertes ont enrichi le musée de Londres, comme celles de Khorsabad avaient enrichi celui de Paris. Ces ruines ont été décrites déjà dans le présent ouvrage (tome 1, page 173); nous n'avons donc à y revenir ici que pour ajouter quelques détails sur la construction et surtout sur la décoration des palais assyriens.

« Ces monuments, dit Batissier dans l'*Histoire de l'art monumental,* offrent tous le même genre de construction. Ils s'élevaient sur un plancher formé d'un seul rang de briques cuites et portant des inscriptions. Au-dessous de ce plancher il y a une couche de sable fin de six pouces d'épaisseur qui est étendue sur un autre plancher de briques superposées et fortement cimentées avec du bitume. Les murailles sont faites, au rez-de-chaussée, avec de grandes plaques de gypse marmoriforme,

semblable à celui qu'on trouve auprès de Mossoul. Il paraît qu'elles étaient reliées entre elles au moyen de clous et de bandes de cuivre dont on a recueilli, sur place, de très-nombreux fragments. Au premier

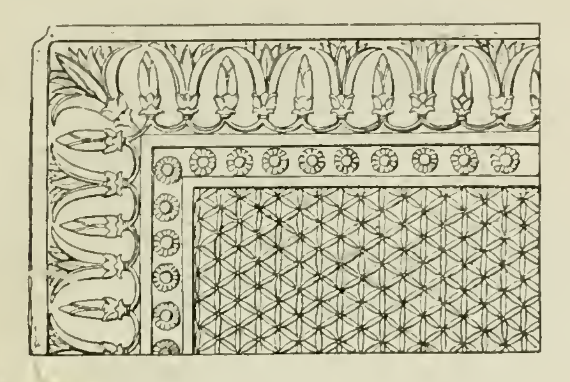


Fig. 512. — Pavage assyrien.

étage, le mur était en briques crues ou en argile battue. Il paraît certain que le toit était en charpentes, car on a remarqué dans les dé-

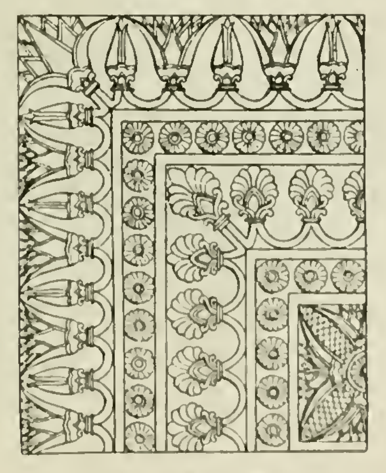


Fig. 513. — Pavage assyrien.

combres une notable quantité de bois carbonisé. Enfin, les restes d'un épais enduit d'un beau bleu d'azur donnent à penser que les parois intérieures des chambres étaient ornées de peintures. »

La civilisation assyrienne, venue après celle de l'Égypte, lui a

nécessairement fait de nombreux emprunts, auxquels le caractère spécial de la nation a pourtant apporté d'importantes modifications. Les monuments de l'Assyrie, comme ceux de l'Égypte, sont décorés dans toutes leurs parties de bas-reliefs et d'ornements, et cette décoration,

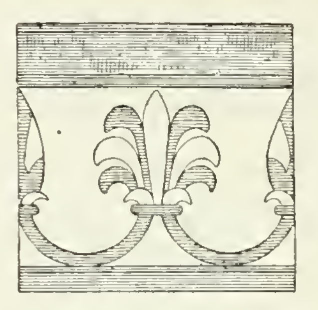


Fig. 544. — Brique émaillée de Khorsabad.

malgré quelques différences que nous allons signaler, part évidemment du même principe. Voici comment la *Grammaire de l'ornement* de

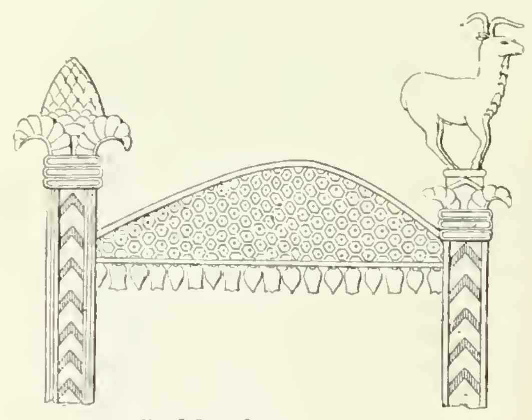


Fig. 545 — Ornement assyrien.

Owen Jones apprécie les rapports qui existent entre les deux styles : « La manière de représenter une rivière, un arbre, une ville assiégée, un groupe de prisonniers, une bataille, un roi dans son char, dit Owen Jones, est presque identique chez l'un et chez l'autre peuple ; la différence qui existe est simplement celle qui résulterait naturellement de la représentation de mœurs de deux peuples différents. » La figure 541,

qui montre la bordure d'un pavage assyrien de Nimroud, confirme pleinement cette manière de voir. C'est un ornement qui diffère très-peu de ceux qu'employaient les Égyptiens, comme on peut s'en convaincre en se reportant aux figures 523 et 524 que nous avons reproduites plus haut. La fleur de lotus alternant avec un fruit en fait tous les frais. Mais, si le détail qui constitue chaque ornement paraît être un emprunt, la combinaison de ces détails entre eux ne ressemble plus autant à l'Égypte, et les pavages représentés sur les figures 542 et 543, bien que composés des mêmes éléments, montrent une disposition d'ensemble très-différente.

Une brique émaillée de Khorsabad, reproduite sur notre figure 544, est décorée d'une palmette, genre d'ornement que nous n'avons pas rencontré en Égypte, mais dont nous suivrons le développement quand nous parlerons de l'art décoratif des Grecs. Ici l'ornementation assyrienne pourrait en quelque sorte servir de transition entre celle des Égyptiens et celle des Grecs.

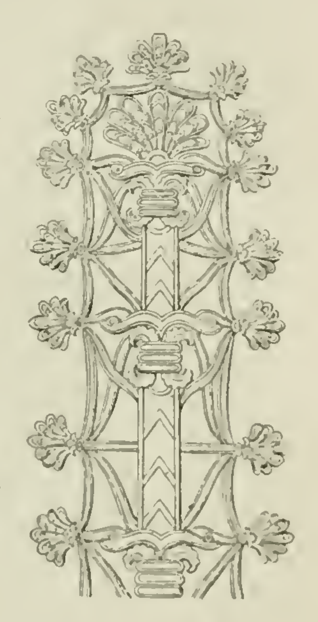


Fig. 546. — Ornement assyrien.

L'ornementation assyrienne procède beaucoup moins que celle de l'Égypte d'un principe imitatif. On trouve quelquefois sur les monuments des colonnes grêles, couronnées par des chapiteaux bizarres, des couvertures de peau terminant les édifices ouverts (fig. 545), mais les formes géométriques prédominent sur celles qui pourraient avoir leur origine dans la plante, et même dans les arbres symboliques, si communs sur les bas-reliefs assyriens, la tige est sillonnée par des formes anguleuses, et la fleur prend un caractère conventionnel, qui laisse rarement deviner le point de départ (fig. 546).

La Babylonie. — Les ruines de Babylone ne nous offrent malheureusement pas pour l'étude les mêmes ressources que celles de Ninive. Une immense plaine jonchée de débris marque l'emplacement de la ville sans fournir aucun renseignement sur le style des monuments qui la décoraient. Cette pénurie tient surtout au mode de construction que les Babyloniens avaient été forcés d'adopter. « Les Babyloniens,

dit Batissier dans son *Histoire de l'art monumental*, confinés sur un sol d'alluvion, dans un pays limité par deux empires puissants et redoutables, exécutèrent d'immenses travaux pour se garantir des inondations de l'Euphrate et pour se mettre à l'abri des attaques des peuples voisins. En fait de matériaux, ils se servaient rarement de la pierre qu'ils étaient obligés d'aller chercher en Arménie, mais ils employaient surtout des briques faites avec une argile très-fine, séchées au soleil ou cuites au four. On les disposait par assises, et d'espace en espace, on plaçait des couches de roseau, et l'on reliait le tout au moyen d'un ciment composé d'asphalte et de plâtre ; la plupart des maisons et des édifices étaient construits de cette façon. »

Cette manière de bâtir atteste l'ingéniosité d'un peuple qui n'avait à sa disposition ni carrière, ni forêt, mais elle ne pouvait présenter ni la solidité, ni l'aspect grandiose des monuments égyptiens, bâtis avec de gros blocs de granit. Nous pouvons supposer que la décoration des monuments de Babylone devait avoir une certaine parenté avec celle des monuments de Ninive, à cause de la proximité des deux peuples et des deux civilisations, mais c'est une supposition qui repose sur des probabilités et non sur des documents. En somme les descriptions que nous ont laissées les historiens grecs sont les seuls renseignement que nous possédions sur l'ancienne Babylone.

Nous avons parlé déjà (tome 1, page 176) de la ville et de sa triple enceinte. Quelques voyageurs ont cru reconnaître la tour de Babel, dont il est question dans la Bible, dans un monticule qu'on désigne plutôt aujourd'hui sous le nom de temple de Bélus. C'était une pyramide isolée, s'élevant au milieu d'une enceinte carrée et fermée par des portes d'airain. « Cette pyramide, dit Batissier (*Histoire de l'art monumental*), se composait de huit étages en retraite les uns au-dessus des autres. Des escaliers extérieurs, ou plutôt ménagés dans l'épaisseur des murs, conduisaient d'assise en assise jusqu'au sommet de l'édifice. A la moitié du chemin on avait ménagé un lieu de repos et des siéges sur lesquels ceux qui montaient pouvaient s'asseoir. L'édifice se terminait supérieurement par une plate-forme surmontée d'une grande chapelle qui était le lieu très-saint. » Cette description est tirée d'Hérodote, qui y mêle de curieux détails sur les mœurs des prêtres qui desservaient le temple et sur des statues en or qui décoraient la chapelle. Bérose assure que la décoration intérieure offrait l'image d'une foule d'êtres monstrueux et symboliques, exécutés en bas-reliefs d'argile coloriés. On dit aussi que la plate-forme placée en haut de la pyramide

servait d'observatoire aux prêtres chaldéens pour leurs observations astronomiques.

Diodore de Sicile parle, dans sa description de Babylone, d'un pont merveilleux dont il attribue la construction à Sémiramis. « Elle construisit, dit-il, dans la partie la plus étroite du fleuve, un pont de cinq stades de longueur, reposant sur des piles enfoncées à une grande profondeur et à un intervalle de douze pieds l'un de l'autre; les pierres étaient assujetties par des crampons de fer, et les jointures soudées avec du plomb fondu. Les faces de chaque pile exposées au courant de l'eau étaient construites sous forme de saillies anguleuses, qui, coupant les flots et amortissant leur impétuosité, contribuaient à la solidité de la construction. Le pont était recouvert de planches de cèdre et de cyprès, placées sur d'immenses madriers de palmier; il avait trente pieds de large, et n'était pas le moins beau des ouvrages de Sémiramis. » Quinte Curce parle également de ce pont : « Il est, dit-il, au nombre des merveilles de l'Orient; car l'Euphrate charrie beaucoup de limon; il a donc fallu en retirer beaucoup de vase pour l'y asseoir sur des fondements solides. »

Les quais de Babylone avaient aussi une grande célébrité. Mais ce que les auteurs anciens glorifient le plus, ce sont les fameux jardins suspendus. Voici la description qu'en donne Diodore de Sicile: « Il y avait dans la citadelle le jardin suspendu, ouvrage, non pas de Sémiramis, mais d'un roi assyrien postérieur à celle-ci. Il l'avait fait construire pour plaire à une concubine. On raconte que cette femme, originaire de la Perse, regrettant les prés de ses montagnes, avait engagé le roi à lui rappeler, par des plantations artificielles, la Perse, son pays natal. Ce jardin, de forme carrée, avait de chaque côté quatre plèthres; on y montait par des degrés, sur des terrasses posées les unes sur les autres. Ces terrasses ou plates-formes, sur lesquelles on montait, étaient soutenues par des colonnes, qui, s'élevant graduellement de distance en distance, supportaient toutes le pied des plantations; la colonne la plus élevée, de cinquante coudées de haut, supportait le sommet du jardin et était de niveau avec les balustrades de l'enceinte. Les murs, solidement construits à grands frais, avaient vingt-deux pieds d'épaisseur, et chaque issue dix pieds de largeur. Les plates-formes des terrasses étaient composées de blocs de pierre dont la longueur, y compris la saillie, était de seize pieds sur quatre de largeur. Ces blocs étaient recouverts d'une couche de roseaux mêlés de beaucoup d'asphalte; sur cette couche reposait une

double rangée de briques cuites, cimentées avec du plâtre ; celles-ci étaient à leur tour recouvertes avec des lames de plomb, afin d'empêcher l'eau de filtrer à travers les atterrissements artificiels et de pénétrer dans les fondations. Sur cette ouverture se trouvait répandue une masse de terre suffisante pour recevoir les racines des plus grands arbres. Ce sol artificiel était rempli d'arbres de toute espèce, capables de charmer la vue par leur dimension et leur beauté. Les colonnes, s'élevant graduellement, laissaient par leurs interstices pénétrer la lumière, et donnaient accès aux appartements royaux, nombreux et diversement ornés. Une seule de ces colonnes était creuse depuis le sommet jusqu'à sa base ; elle contenait des machines hydrauliques qui faisaient monter du fleuve une grande quantité d'eau, sans que personne pût rien voir à l'extérieur. Tel était ce jardin qui, comme nous l'avons dit, fut construit plus tard. »

Strabon parle également des jardins suspendus. « Ce jardin, dit-il, se compose de plusieurs terrasses voûtées qui s'élèvent les unes au-dessus des autres, soutenues par de gros piliers en forme de cubes. Les piliers sont creux et remplis de terre, de manière à pouvoir contenir les racines des plus grands arbres. Ces piliers, ainsi que les planchers des terrasses et les voûtes, sont en briques cuites, cimentées avec de l'asphalte. On arrive à l'étage supérieur par des gradins, le long desquels on a disposé des limaces (sortes de vis), par lesquelles des hommes commis à cet effet font sans cesse monter l'eau de l'Euphrate dans le jardin. »

La Perse. — L'architecture de l'ancienne Perse est connue depuis plus longtemps que celle de l'Assyrie, dont elle dérive assurément. Nous avons donné déjà le plan ainsi que des vues d'ensemble du palais et des tombes royales de Persépolis (tome I, fig. 158 à 162). Nous nous arrêterons donc seulement ici sur quelques détails de la décoration.

Les colonnes de Persépolis, le plus souvent placées dans des salles hypostyles ou bien disposées en portiques, présentent un type tout à fait spécial (fig. 547). Le chapiteau montre les parties antérieures de deux monstres, et deux dés superposés, simulant l'extrémité des poutres, prennent place entre leurs têtes (fig. 548). Dans la base, c'est la feuille qui constitue le principe ornemental de la décoration (549).

Malgré les différences qui séparent l'architecture des Perses de celle des Grecs, il est facile de voir que les deux styles marchent paral-

lément. Ce n'est pas assurément par les proportions de l'ensemble

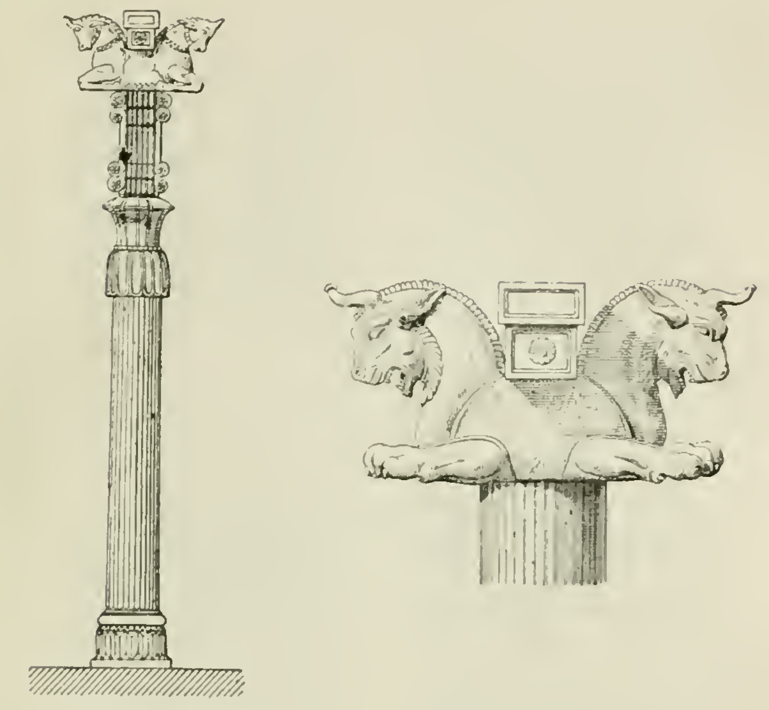


Fig. 547. — Colonne de Persépolis. Fig. 548. — Chapiteau perse.

qu'on pourrait établir un rapport, mais le style ornemental des deux nations n'est pas aussi éloigné l'un de l'autre qu'on serait tenté de le croire au premier abord. Ainsi il est difficile de ne pas saisir une certaine parenté entre le triglyphe des Grecs et les ornements persépolitains représentés sur les figures 550 et 551. On reconnaîtra aussi que les figures 552 et 553, quoique d'un caractère oriental plus prononcé, se marient aisément avec les deux types précédents. Quant à la figure 554, elle dérive de principes tout à fait différents et on y pressent presque l'ornementation des Arabes. C'est en

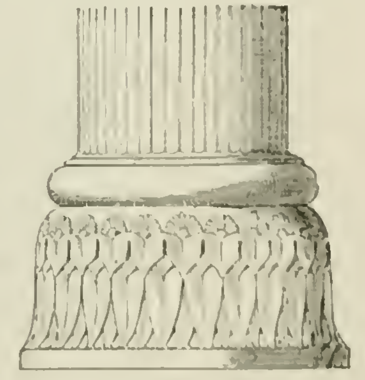


Fig. 549. — Base.

effet un ornement sassanide, c'est-à-dire qu'il appartient à une époque

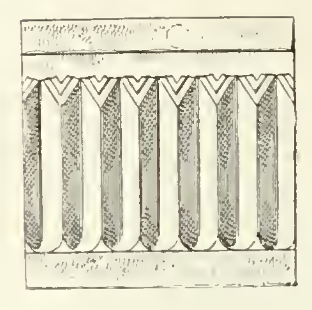


Fig. 550.

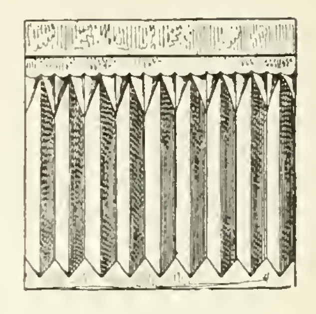


Fig. 551.

Ornements de Persépolis.

intermédiaire entre l'art persan ancien et l'art persan du moyen âge.



Fig. 552.

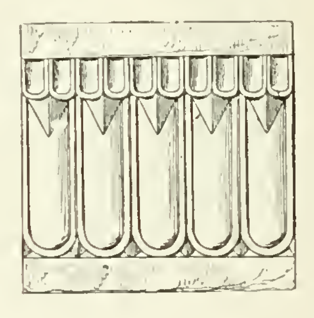


Fig. 553.

Ornements perses.

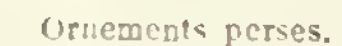




Fig. 554. — Ornement sassanide.

III

L'ARCHITECTURE GRECQUE

Notions historiques. — La période pélasgique.
Le style hellénique. — Les ordres. — L'ornement. — Les édifices.

Notions historiques. — Nous n'avons pas à signaler dans l'âge héroïque de nom d'artiste dont le caractère historique soit parfaitement établi. Ceux dont il est question dans les historiens semblent appartenir à la légende plutôt qu'à l'histoire. Dédale, qui construisit le labyrinthe de Minos, dans l'île de Crète, est un personnage mythologique. Son nom veut dire industrieux, et pendant longtemps on le donna aux artistes comme un témoignage de leur habileté. Agamède et Trophonius comptent parmi les plus anciens architectes dont les écrivains anciens fassent mention. L'édifice le plus fameux qui leur fut attribué était le temple d'Apollon à Delphes. Quand ils l'eurent terminé, ils supplièrent le dieu de leur donner pour récompense la chose qui pouvait être le plus utile à l'homme, et ils furent trouvés morts trois jours après. Une autre légende leur attribue une histoire qui rappelle celle qu'Hérodote raconte à propos de Rampsinite, roi d'Égypte. Les deux architectes auraient été chargés de construire un trésor pour le roi Hierus dans la Béotie, et ils auraient disposé le bâtiment de manière qu'en ôtant une pierre qu'ils connaissaient, ils pouvaient entrer dans l'intérieur. Le roi s'aperçut que ses richesses diminuaient, et tendit un piège où Agamède se laissa prendre. Trophonius coupa la tête à son ami pour empêcher qu'il fût reconnu; mais la terre s'étant ouverte sous ses pieds, il fut englouti tout vivant, et il se forma là une caverne où, pendant longtemps, il rendit des oracles.

On pourrait également regarder plusieurs des travaux d'Hercule comme se rattachant à l'architecture. Mais toutes ces histoires légendaires n'ont qu'un intérêt secondaire pour la question qui nous occupe.

La période qui précède les guerres médiques est celle du grand développement de l'art grec. Les œuvres de cette époque ne peu-

vent, en aucune façon, quand on les prend isolément, se comparer à celles de la période suivante; mais si on les considère dans leur ensemble, on verra que toutes les formes de l'art étaient trouvées, et que si le siècle de Périclès a été supérieur comme résultat, l'invention et l'effort appartiennent surtout au siècle précédent. C'est en effet la vie du gymnase qui a donné surtout aux Grecs le goût et le sentiment de la beauté dans les formes; c'est la piété des peuples qui a élevé partout des monuments en l'honneur des dieux protecteurs des cités; c'est l'amour de la liberté qui, en faisant naître le régime démocratique, a donné à l'art une mission sérieuse, en a fait l'expression d'une pensée générale. Celle-ci, n'étant pas subordonnée aux caprices d'un prince et aux variations de la mode, a résolu le problème d'une liberté illimitée dans la conception individuelle, unie à une obéissance rigoureuse à des principes logiques et invariables.

Le siècle de Pisistrate marque dans l'architecture une période d'éclat qui semble le prélude de celui de Périclès. Le temple de Jupiter olympien, à Athènes, avait été commencé sous Pisistrate; c'était primitivement un édifice colossal d'ordre dorique. Dans la construction postérieure terminée sous les Romains, il est d'ordre corinthien.

Polycrate de Samos s'efforça de rivaliser avec Pisistrate, en élevant plusieurs édifices qui furent célèbres dans l'antiquité. Il fit venir Eupalinus de Mégare, déjà célèbre par une construction qui amenait dans sa ville natale les eaux d'une fontaine consacrée aux Muses, et le chargea de construire un vaste aqueduc dont on a retrouvé dernièrement les traces. Les architectes Rhœcus et Théodore de Samos avaient bâti un temple de Junon qui fut détruit pendant la guerre avec les Lacédémoniens. On attribue à Polycrate l'honneur d'avoir construit le nouveau temple qui fut d'ordre ionique, tandis que le monument primitif était dorique.

Théodore de Samos avait également commencé le fameux temple d'Éphèse, ou du moins, il avait consolidé le fond marécageux sur lequel il devait être bâti, car ce fut Chersiphron de Gnosse et son fils Métagène qui furent les architectes du temple. La construction en dura fort longtemps et il fut achevé par Demetrius et Pœonius d'Éphèse. Brûlé par Érostrate, le temple d'Éphèse fut relevé ensuite, ou du moins restauré par Dinocrate, architecte d'Alexandre. La plus grande partie des monuments antérieurs à Périclès dont il reste des ruines sont d'ordre dorique. L'ordre ionique semble donc postérieur, au moins dans la Grèce propre, et c'est daus les villes grecques de l'Asie Mineure

qu'il a trouvé ses premières applications antérieurement aux guerres médiques.

Dans la période suivante nous voyons des artistes athéniens employés aux travaux du temple de Delphes, et l'école de Phidias orne de ses sculptures les temples d'Olympie et d'Élis. Cette période est celle qui vit s'élever les plus fameux monuments de la Grèce. Malheureusement, si nous connaissons les noms de quelques-uns des architectes qui les ont bâtis, nous ne savons absolument rien de leur histoire, et l'absence de renseignements rend toute biographie impossible.

Ictinus et Callicrate furent les architectes du Parthénon. Ictinus a en outre dirigé la construction du grand temple d'Éleusis, bâti par les architectes Coriebus et Métagène et terminé par Xénoclès. C'est également Ictinus qui a bâti le fameux temple d'Apollon Épicurios près Phigalée. Le temple était dorique. L'architecte Mnésiclès d'Athènes éleva les Propylées, superbes portiques qui servaient d'entrée à l'Acropole d'Athènes, et Libon d'Élée bâtit le fameux temple de Jupiter à Olympie. Deux célèbres sculpteurs, Polyclète et Scopas, ont aussi attaché leur nom à des édifices dont ils ont dirigé la construction. On doit à Polyclète d'Argos le grand théâtre d'Épidaure, et à Scopas le temple de Minerve Alea à Tégée, qui passait pour le plus beau du Péloponèse.

Parmi les architectes qui ont élevé des monuments d'ordre ionique, on connaît Hermogène, auteur du temple de Bacchus à Téos et d'Artémise Leucophrine à Magnésie sur le Méandre, Pithéas, auteur du temple de Minerve Poliade à Priène, dont la dédicace fut faite par Alexandre, Pœonius et Daphnis de Milet, qui relevèrent après sa destruction le Didymæon de Milet.

C'est probablement vers le même temps qu'il faut placer Callimaque, auquel Vitruve attribue l'invention du chapiteau corinthien. Le temple de Thésée, le temple de Minerve Poliade et celui d'Érechthée à Athènes, le grand temple de Némésis à Rhamnus, le temple de Jupiter Panhellénien à Égine, et bien d'autres édifices attestent la puissance et la fécondité de l'architecture dans l'époque qui s'étend des guerres médiques à Alexandre.

La guerre médique avait été pour la Grèce un désastre épouvantable, mais elle fut suivie d'une ère de prospérité inouïe, qui répond à la plus haute période où soit parvenu l'art dans l'antiquité. Pour bien comprendre l'influence qu'elle a eue sur le développement des beaux-arts, il faut se rappeler que l'invasion des Perses était une guerre reli-

gieuse autant qu'une guerre nationale. Les envahisseurs détruisaient partout les temples; ils semblaient s'attaquer aux dieux en même temps qu'aux hommes. Les Grecs, attribuant à la protection des dieux autant qu'à la valeur de leurs soldats la délivrance de leur patrie, se crurent obligés par la reconnaissance à élever partout des temples magnifiques, qui étaient un trophée national autant qu'un lieu consacré à la prière. En même temps les villes, enrichies des dépouilles de l'Asie, et ne redoutant plus rien pour l'avenir, se lançaient avec sécurité dans des entreprises qui attestaient la puissance publique et donnaient au travail un essor prodigieux, de sorte que les agoras, les gymnases et les théâtres s'élevaient en même temps que les temples.

Les hommes d'État, de leur côté, faisaient tout pour encourager et développer le travail. « En même temps que Thémistocle augmentait le nombre de ses vaisseaux, dit Diodore de Sicile, il persuada au peuple d'affranchir de tout impôt les locataires des maisons et les artisans, pour attirer de tous côtés les habitants dans Athènes et y réunir le plus grand nombre possible de professions et de métiers, deux moyens qu'il jugeait avec raison les plus propres à favoriser l'accroissement des forces maritimes de l'état. »

Ce fut également dans ce but que Cimon et Périclès donnèrent un si grand essor à l'architecture, car l'adage si connu : « Quand le bâtiment va tout va », était déjà vrai dans ce temps-là et le sera dans tous les temps. Le discours de Périclès, rapporté par Plutarque, ne laisse aucun doute sur les motifs qui dirigèrent sa politique et le poussèrent à entreprendre d'aussi immenses travaux : « Des ateliers en tout genre mis en activité, l'emploi et la fabrication d'une immense quantité de matières alimentant l'industrie et les arts, un mouvement général utilisant tous les bras, telles sont les ressources incalculables que ces travaux procurent déjà aux citoyens qui, presque tous, reçoivent de cette sorte des salaires du trésor public; et c'est ainsi que la ville tire d'elle-même sa subsistance et son embellissement. Ceux que leur âge et leur force appellent à la profession des armes reçoivent de l'État une solde qui suffit à leur entretien. J'ai donc voulu que la classe du peuple qui ne fait pas le service militaire, et qui vit de son travail, eût aussi part à cette distribution de deniers publics; mais afin qu'elle ne devînt pas le prix de la paresse ou de l'oisiveté, j'ai appliqué ces citoyens à la construction de grands édifices, où les arts de toute espèce trouveront à s'occuper longtemps..... Nous avons acheté la pierre, l'airain, l'ivoire,

l'or, l'ébène, le cyprès; et des ouvriers sans nombre, charpentiers, maçons, forgerons, tailleurs de pierre, teinturiers, orfévres, ébénistes, peintres, brodeurs, tourneurs, sont occupés à les mettre en œuvre. Les commerçants maritimes, les matelots et les pilotes conduisent par mer une immense quantité de matériaux; les voituriers, les charretiers en amènent par terre; les charrons, les cordiers, les tireurs de pierre, les bourreliers, les paveurs, les mineurs exercent à l'envi leur industrie. Et chaque métier encore, tel qu'un général d'armée, tient sous lui une troupe de travailleurs sans profession déterminée, qui sont comme un corps de réserve et qu'il emploie en sous-ordre. Par là, tous les âges et toutes les conditions sont appelés à partager l'abondance que ces travaux répandent de toute part. »

La conquête de l'Asie par un prince grec et la fondation d'États grecs dans les anciennes provinces perses donnèrent aux beaux-arts et notamment à l'architecture une très-grande impulsion. Des villes nouvelles se fondèrent et de nouveaux sanctuaires s'ouvrirent aux dieux de la Grèce. Les Ptolémées, les Séleucides, les rois de Pergame et les autres princes attirèrent à leur cour des artistes grecs et ne cessèrent d'occuper un grand nombre d'artisans dans les édifices qu'ils élevèrent à l'envi. Philadelphie, Stratonicée, Antioche, Séleucie, Thessalonique, Alexandrie, furent des foyers nouveaux où le génie grec put se développer tout à l'aise.

Les artistes grecs, ainsi transportés au milieu de pays nouveaux et de peuples d'origine différente, conservèrent quelque temps leur caractère propre, comme cela avait eu lieu dans les colonies pendant la période républicaine. La raison en est dans la séparation qui exista longtemps entre les anciens habitants et les Grecs demeurant seulement dans quelques villes, qui semblaient comme des oasis au milieu d'une terre étrangère.

Pourtant le relâchement du lien qui unissait l'art à la vie politique des anciennes villes libres, et la nécessité de satisfaire au caprice de quelques individus, ne pouvaient manquer d'amener une modification dans le style. Les merveilles de l'Orient devaient aussi exciter chez les artistes de cette époque le goût de la magnificence et des choses colossales. Les mœurs tendaient à se modifier, et la condition des artistes appelés à servir les princes qui les protégaient ne pouvait être la même qu'à l'époque où les artistes étaient eux-mêmes des citoyens, croyant faire acte de patriotisme en faisant un chef-d'œuvre dont l'éclat rejaillirait sur toute la nation. « Les arts, dit Otfried Müller, s'égarèrent né-

cessairement, lorsqu'ils eurent tantôt à satisfaire la soif de flatterie qui dévorait des villes inspirées par des motifs honteux et vils; tantôt à contenter les caprices de maîtres fatigués par l'éclat de la magnificence, et qu'ils durent créer à la hâte beaucoup de choses brillantes et passagères destinées aux fêtes des cours. »

Les architectes et les artistes en tout genre deviennent les ordonnateurs de ces fêtes prodigieuses, que les empereurs romains ont imitées plus tard des princes macédoniens, et qui n'ont plus, comme les fêtes d'Éleusis et des Panathénées, un caractère religieux et politique, mais servent à distraire les ennuis d'un prince fatigué de la toute-puissance. Dans les pompes d'Antiochus IV, on voit figurer les statues de tous les dieux, démons et héros, avec de magnifiques vêtements brodés en or. Partout l'influence orientale se substitue à la sobriété du génie grec. A Alexandrie, Ptolémée II donne, à l'occasion de la fête d'Adonis, un spectacle entièrement nouveau et qui montre d'ailleurs les progrès de l'art du machiniste. Vénus et Adonis sont étendus sous un berceau de feuillage et des Amours voltigent au-dessus de leurs têtes, puis deux aigles descendent du ciel et enlèvent Ganymède dans les airs, etc. Toutes les fêtes présentent le même caractère qui nous éloigne singulièrement des tragédies de l'époque républicaine. Dans les fêtes données en l'honneur d'Alexandre divinisé on voit paraître des milliers de tableaux et des automates colossaux qui frappent l'esprit des populations. Partout l'or, l'ivoire, l'ébène, les tapis précieux attestent le luxe des rois grecs transformés en satrapes, et l'Asie, vaincue par les armes, impose ses mœurs à ses nouveaux maîtres. L'architecture résiste quelque temps et conserve ses traditions pour les proportions et l'ensemble des édifices, mais dans la décoration, la magnificence tend à se substituer à l'antique gravité, et la parure prend une importance de plus en plus prépondérante.

Vitruve, dans le préambule du second livre de son traité d'architecture, raconte comment Dinocrate devint l'architecte du roi de Macédoine. Voulant avoir accès auprès du roi, il s'était muni de lettres pour les personnages les plus distingués de la cour. Mais s'aperçevant bientôt que chacun lui disait de belles paroles, mais ne s'empressait pas de l'introduire auprès du souverain, il imagina un stratagème pour se faire remarquer. S'étant dépouillé de ses habits et frotté le corps d'huile, il se couvre d'une peau de lion, prend en main une massue, et dans ce costume se mêle à la foule qui entourait le roi. Étonné de cet accoutrement le roi ordonne qu'on lui amène cet homme, et Dino-

crate arrive au pied du trône d'Alexandre qui lui demande qui il est. « Je suis, dit-il, l'architecte Dinocrate, Macédonien, qui apporte à Alexandre des pensées et des desseins dignes de sa grandeur. J'ai formé le projet de donner au mont Athos la forme d'un homme qui tient en sa main gauche une grande ville et en sa droite une coupe qui reçoit les eaux de tous les fleuves qui découlent de cette montagne pour les verser dans la mer. » Alexandre n'adopta pas le projet, mais l'architecte lui plut, et il dut à sa bonne mine et à son stratagème d'être choisi pour tracer le plan d'Alexandrie, pour rebâtir le temple d'Éphèse, et d'être employé par le roi pour une foule de travaux importants. On attribue aussi à Dinocrate le fameux bûcher d'Éphestion : mais son œuvre la plus considérable est toujours le plan d'Alexandrie, dont Sostrate construisit le phare, si admiré dans l'antiquité. Meton partage avec Dinocrate la gloire d'avoir construit des villes sur un plan méthodique et régulier. Mais avant eux Hippodamus de Milet avait fait du Pirée une ville magnifique et bâti à Rhodes une cité nouvelle. C'est à son influence qu'on doit d'avoir pour le tracé un plan régulier en place des plans tortueux de l'ancienne Grèce.

Vitruve fait une longue énumération des artistes grecs qui ont écrit sur l'architecture. « Silène, dit Vitruve, fit un livre des proportions de l'ordre dorique; Théodorius écrivit sur le temple de Junon, d'ordre dorique, qui est à Samos; Chersiphron et Métagène écrivirent sur celui de Diane, d'ordre ionique, qui est à Éphèse; Philéos sur celui de Minerve qui est d'ordre ionique, à Priène; Ictinus et Carpion sur un autre temple de Minerve, aussi d'ordre ionique, qui est à Athènes; Théodorius, Phocéen, sur la coupole qui est à Delphes; Philon sur les proportions des temples et de l'arsenal qui était au Pirée; Hermogène sur le temple de Diane, qui est pseudodiptère et d'ordre ionique, en Magnésie, et sur celui de Bacchus, qui est monoptère, en l'île de Téos; Argelius sur les proportions de l'ordre corinthien et sur le temple d'Esculape, qui est d'ordre ionique, et que l'on dit avoir été fait de sa propre main, dans le pays des Tralliens. Enfin Satyrus et Phyteus écrivirent sur le Mausolée, auquel ils ont travaillé avec tant de succès que cet ouvrage a mérité l'approbation de tous les siècles qui ont loué et admiré l'art incomparable qu'ils y ont employé. Léocharès, Briaxès, Scopas et Praxitèle, et, selon quelques-uns, Timothée, ornèrent cet édifice à l'envi l'un de l'autre. Chacun d'eux entreprit une des faces, et leur ouvrage fut trouvé si parfait, que cet édifice a été mis au nombre des sept merveilles du monde. Il y a encore eu d'autres artistes

moins célèbres qui ont écrit sur les proportions, savoir : Mexaris, Théodicès, Démophilos, Proclis, Léonidès, Silanion, Mélampus, Samacus, Euphranor. Ceux qui ont traité des machines sont Diadès, Archytas, Archimède, Ctésibius, Nymphodorus, Philon de Byzance, Diphilos, Charidas, Polydos, Pyros, Agésistrates. » Tous les ouvrages d'architecture dont parle Vitruve sont perdus aujourd'hui.

L'architecture aussi bien que les arts qui en dépendent, la sculpture et la peinture, était une profession excessivement respectée en Grèce, et qui, par conséquent, devait être exercée exclusivement par des citoyens. Tout ce qui touche à l'art était intimement lié à l'idée de la patrie et à l'idée religieuse, ce qui était la même chose, puisque le dieu était invoqué comme protecteur de la cité. Le sculpteur observait dans les gymnases les mouvements des athlètes, et l'architecte, exercé à la pratique de la géométrie et des mathématiques, était l'ami des philosophes et comptait parmi les gens les plus instruits de la cité. Il était également lié avec l'homme d'État, car la construction d'un édifice n'était pas une affaire de luxe ou de caprice, mais une affaire publique et vraiment nationale, à laquelle tout le monde s'intéressait puisqu'on croyait que la beauté d'un temple pouvait attirer sur la ville qui l'avait élevé une protection plus efficace.

Les arts, placés sous la protection spéciale des dieux, attiraient de grands honneurs à ceux qui les pratiquaient avec éclat. Ce n'étaient pas seulement des récompenses honorifiques, comme la proclamation au théâtre ou dans les jeux publics du nom de l'artiste jugé le plus habile, la couronne décernée par le peuple, etc. ; il y avait encore des avantages positifs. Dans le recueil des lois d'Athènes, nous voyons : « Que le plus habile dans chaque art soit nourri au prytanée et qu'il occupe la première place. »

La nourriture au prytanée était souvent accordée au père, aux enfants, quelquefois même aux descendants à perpétuité de celui qu'on voulait honorer. « Quand Polygnote eut peint à Delphes la prise de Troie, dit Emeric David, les amphictyons lui firent des remerciements solennels et décrétèrent qu'il aurait sa nourriture dans tous les prytanées de la Grèce. Il reçut des Athéniens le droit de cité. » Quelquefois aussi on élevait aux artistes une statue à côté du chef-d'œuvre qui les avait illustrés.

Le style pélasgique. — Les Grecs attribuaient aux Cyclopes les anciennes constructions qui couvraient le sol de leur pays et dont ils

ignoraient l'origine. Comme des ruines du même genre se retrouvent en Asie Mineure, en Italie, et dans tous les pays anciennement occupés par les Pélasges, on leur donne aujourd'hui le nom de monuments pélasgiques. Ces constructions se composent d'énormes blocs de pierre de forme polygonale irrégulière, posés les uns sur les autres. Toutefois cette manière de bâtir a subi d'importantes modifications suivant les époques et on y distingue plusieurs périodes. Les murailles les plus anciennes, par exemple celles de Tirynthe, se composaient de quartiers de rochers à peine dégrossis; des pierres de petite dimension remplissaient les interstices que les grands blocs avaient laissés entre eux. On vit ensuite des pierres polygonales assemblées avec un grand soin, et parfaitement reliées entre elles, quoique sans ciment; mais elles étaient toujours de forme et de grandeur irrégulières, quoique taillées avec une certaine précision.

Les Pélasges ne connaissaient pas l'équerre. Aristote nous apprend qu'ils se servaient d'une règle de plomb qui se pliait à la configuration générale de chaque grand bloc, pour en tracer l'épure et le tailler. Les murs de Mantinée fournissent un exemple de cette seconde période où les pierres sont taillées au lieu d'être brutes. Les murailles de Mycènes, de Platée et de Chéronée nous montrent la forme la plus perfectionnée de l'appareil pélasgique. Les pierres commencent à prendre la forme quadrangulaire et à se ranger par assises horizontales.

Les portes qui donnaient accès à travers ces murailles ne sont pas toutes de la même forme. Quelquefois elles sont ogivales comme on le voit dans la galerie de Tirynthe (tome I, fig. 383), ou dans l'acropole d'Arpinum, en Italie (tome I, fig. 630), et alors elles sont bâties en encorbellement. Dans d'autres cas, elles ont la forme d'une pyramide tronquée, comme dans la porte de Norba (tome I, fig. 624), ou dans celle du trésor des Atrides à Mycènes (tome I, fig. 387). Dans cette dernière, l'architrave placée au-dessus de la porte est surmontée d'une ouverture triangulaire, formant un vide et faisant ainsi l'office d'un arc de décharge. Mais les portes les plus communes et les plus anciennes se composent simplement de deux blocs formant des jambages, ou des montants, soit perpendiculaires, soit inclinés, et surmontés d'une énorme pierre. La porte des lions à Mycènes présente un exemple de ce genre de construction (tome I, fig. 384).

Cette porte, si curieuse sous tous les rapports, nous offre le seul spécimen connu de l'ornementation appliquée à l'architecture pélasgique. Cette ornementation sert de décoration à des colonnes, genre de

support, qui ne paraît pas du tout avoir eu, à cette époque, l'importance qu'il a prise plus tard dans la période hellénique. Les colonnes dont la construction se rapporte à l'âge héroïque s'éloignent complètement des types qui constituent l'art grec proprement dit et se rattacheraient plutôt au style oriental. Elles reposent sur une base circulaire composée d'un socle et d'un tore allongé; le fût, fortement

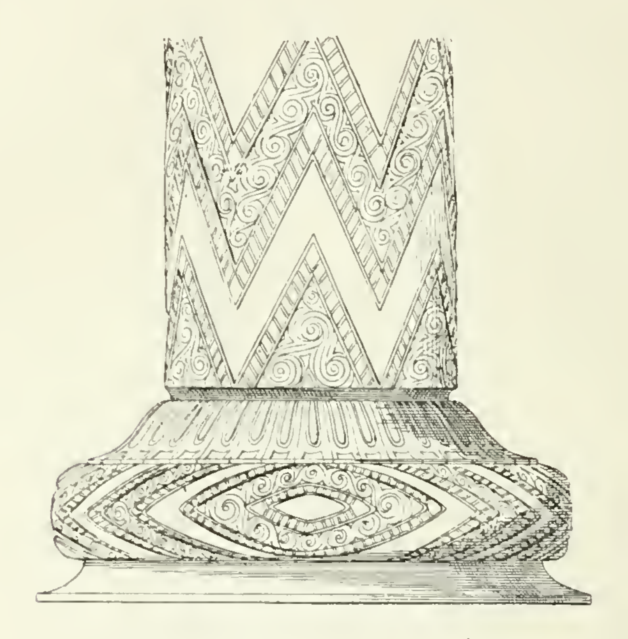


Fig. 555. — Base d'une colonne au trésor d'Atrée.

conique, est orné de chevrons dont la surface est occupée par des spirales (fig. 555.)

Le style hellénique. — Il est difficile de dire au juste à quelle époque a commencé en architecture la période qu'on a appelée hellénique, mais son plus grand développement répond au temps qui a suivi immédiatement les guerres médiques. Les matériaux qui furent alors employés pour la construction des édifices sont des calcaires durs et des marbres magnifiques, dont la Grèce et les îles qui en dépendent fournissent de riches carrières. Les pierres dans chaque assise présentent la même élévation et sont d'une forme quadrangulaire à arêtes

vives. On trouve dans la disposition des pierres des combinaisons différentes; mais, en général, dans les belles constructions grecques, les joints verticaux retombent sur le milieu de la pierre correspondante dans l'assise inférieure et l'assise supérieure. Il reste peu d'édifices en briques qu'on puisse attribuer avec certitude à cette époque; le palais de Mausole à Halicarnasse était en briques; mais les faces extérieures des murs étaient revêtues de marbre.

Cette période, qui est la plus brillante de l'architecture grecque, a fait, depuis la Renaissance, le sujet d'études sans nombre, et elle est considérée comme classique dans nos écoles. Il est donc nécessaire d'entrer ici dans quelques détails.

On distingue dans une construction les supports et les parties supportées; un mur est un support continu, un pilier est un support isolé. Le pilier est un massif vertical à plans carrés qui supporte une charge de maçonnerie. Quand, au lieu d'être isolé, il est engagé dans la muraille, on le nomme pilastre, et quand il est isolé et arrondi, c'est une colonne. Le tronc d'arbre est l'image et le type de la colonne. Il est plus large au niveau du sol, et va en diminuant à mesure qu'il s'élève; la colonne fait de même, et sa forme conique est d'autant plus accentuée qu'elle se rapporte à une époque plus ancienne. Mais si la colonne est plus large à sa base pour supporter son propre poids, elle s'élargit à son sommet pour porter la charge qu'on lui impose; de là le chapiteau, qui est l'évasement de la colonne dans sa partie supérieure. Ainsi une colonne se compose de deux parties qui sont : le fût ou le tronc, et le chapiteau. A ces deux parties essentielles, les architectes grecs en ont souvent ajouté une troisième qui est la base, sorte de plateau plus large sur lequel porte le fût; mais celle-ci ne dérivant pas des nécessités de la construction ne se trouve pas sur une foule de monuments, dans les temples de l'ordre dorique par exemple. La colonne sans base paraît plantée sur le sol, et c'est ce qui lui donne un air de force et de solidité, tandis que les architectes qui ont voulu exprimer l'idée de richesse et d'élégance ont posé la colonne sur une base. Des colonnes de la même hauteur peuvent paraître très-massives ou très-élancées suivant qu'elles ont une largeur différente.

Pour couvrir l'espace qui sépare une colonne d'une autre, il fallait ou des pierres horizontales assez grandes pour aller d'un point d'appui à un autre, ou des poutres. On appelle architecture en plate-bande celle qui procède de cette façon. C'est celle dont se sont servis les Grecs. Ils n'ont pas employé l'arcade comme les Romains, et quand on trouve

en Grèce un monument à arcades on peut en conclure qu'il a été bâti du temps des Romains. Le système de plates-bandes est également celui qui est usité dans les monuments égyptiens et asiatiques, mais ces derniers se terminaient par une terrasse. La nécessité de faire écouler les eaux pluviales a porté les Grecs à faire des toits inclinés, d'où résulte le fronton triangulaire. A mesure qu'on avance vers le nord il est nécessaire d'avoir des toits très-inclinés; en Grèce ils le sont à peine et le fronton dessine par en haut un angle très-ouvert.

« La méthode que les ouvriers ont suivie de tout temps est, dit Vitruve, qu'ayant posé leurs poutres sur les murs, de telle sorte que du dedans du mur elles passaient jusqu'au dehors, ils remplissaient de maçonnerie les espaces qui sont entre chaque poutre pour soutenir la corniche et le toit qu'ils embellissaient de ce qu'il y a de plus délicat dans leur art; après cela le bout des poutres qui sortaient hors du mur était coupé à plomb, et comme cela ne produisait pas, selon eux, un effet assez agréable, ils clouaient sur ces bouts de poutre coupés de petits ais taillés en la manière que nous voyons les triglyphes, qu'ils couvraient de cire bleue pour cacher ces coupures qui offensaient la vue; et c'est de cette couverture des bouts de poutres qu'est venue la disposition des triglyphes, des métopes et des intervalles qui sont entre les poutres dans les ouvrages doriques. »

Les portes et les fenêtres allaient en se rétrécissant vers le haut, et inclinaient ainsi vers la forme pyramidale. Nous avons malheureusement bien peu d'exemples de portes et de fenêtres dans les monuments qui nous restent des Grecs. Le temple d'Érechthée pourtant nous offre un précieux modèle de portes. Comme l'ordre ionique comporte un entre-colonnement plus large que le dorique, l'ouverture de la porte est également plus large et le rétrécissement du haut plus modéré. Les moulures qui forment l'encadrement sont imitées de celles de l'entablement de l'édifice et les palmettes qui ornent le chapiteau des antes se retrouvent sur la corniche, qui est soutenue par deux élégantes consoles. L'usage de rétrécir légèrement les portes par le haut se retrouve également à Rome jusqu'à la fin de la république et on en voit un exemple dans le temple de Vesta, à Tivoli. Mais déjà dans le Panthéon d'Agrippa la porte se dessine par des montants perpendiculaires, et la forme rectangulaire fut celle qui domina sous l'empire. D'autres fois, comme aux thermes de Dioclétien, les fenêtres consistaient en ouvertures cintrées par le haut.

La polychromie des monuments anciens a donné lieu de nos jours à trois systèmes : ceux qui la nient, ceux qui la voient partout, ceux qui ne l'admettent que dans certaines parties. M. Beulé incline à croire que la polychromie a pu varier suivant les époques, qu'on a commencé par tout peindre, puis qu'on est devenu plus discret quand s'est introduit l'usage des beaux marbres, puis qu'on a fini par ne plus peindre et se contenter d'ornements sculptés.

Quoique la polychromie des édifices antiques ne soit plus contestée en principe, l'habitude que nous avons d'un climat pluvieux, qui rend nos monuments ternes et noirâtres, fait que nous nous faisons difficilement à l'idée des couleurs brillantes dont l'architecture des Grecs aimait à se parer, et quelques-uns vont jusqu'à accuser les Grecs d'avoir eu sous ce rapport un goût barbare. Il serait plus simple de dire qu'il y a des relations de tons qui nous échappent, mais dont la réalisation nous enchanterait sans doute comme elle a enchanté les Grecs.

Le système de la polychromie complète a été soutenu avec beaucoup de chaleur par M. Hittorf. « De la connaissance certaine que les premiers temples des Grecs étaient de bois, dit M. Hittorf, et leurs premières idoles venues d'Égypte de la même matière recouverte de couleurs conservatrices, je concluais que le besoin de la conservation des sanctuaires devait leur faire appliquer des couleurs analogues à celles des images qu'ils étaient destinés à recevoir, afin que les temples et les idoles pussent offrir, avec une durée égale, un aspect concordant. » S'appuyant sur un passage de Vitruve où on parle de cire bleue appliquée aux triglyphes dans les constructions en bois, le même auteur en conclut « que si cet ancien usage d'étendre sur le bois une peinture à la cire avait indubitablement continué à être appliqué aux parties des temples où le bois n'avait pas cessé d'être employé, cet usage avait dû être transporté aussi sur les parties en pierre et en marbre imitées de la charpente, par suite de l'influence certaine de la tradition religieuse et du sentiment d'une harmonie nécessaire entre les détails et le tout, sur l'ensemble des édifices ».

Sans aller aussi loin que M. Hittorf, M. Beulé a donné sur l'application de la couleur aux édifices des explications qui semblent de nature à satisfaire tout le monde. « Il n'y a que peu d'années, dit M. Beulé, personne ne se doutait que les temples grecs eussent été peints et les premières découvertes des architectes n'ont rencontré d'abord que des incrédules. Aujourd'hui, l'on veut voir de la couleur

partout, et l'on n'admet pas qu'une seule surface soit restée blanche. » Un peu plus loin il ajoute : « Il est facile de comprendre pourquoi les couleurs qu'employaient les Grecs sont si peu variées, et pourquoi leur alliance est si franche. Excepté les triglyphes, les ornements peints sont si petits et si délicats, qu'ils seraient invisibles à leur hauteur, si des oppositions vigoureuses ne les détachaient les uns des autres. C'est ce que ne considèrent point assez ceux qui sont choqués de la dureté des tons. Ils étaient adoucis par la distance et la proportion. »

Les ordres. — Les Grecs, et après eux les Romains, ont soumis l'architecture à des règles fixes et rationnelles. On entend par ordre, ou ordonnance, l'arrangement régulier des parties saillantes, parmi lesquelles la colonne joue le principal rôle. Tout ordre grec comprend trois parties distinctes : 1° un stylobate ou soubassement qui forme une sorte de piédestal continu à un rang de colonnes par exemple ; 2° une colonne ; 3° un entablement qui est la partie placée au-dessus de la colonne. Enfin on appelle fronton la partie triangulaire qui marque l'inclinaison des deux faces de la toiture. Ces diverses parties furent décorées de moulures, ou ornements en saillie, dont la forme varie suivant l'ordre auquel elles appartiennent.

Les proportions des ordres sont fondées sur une unité de mesure qui est le diamètre inférieur de la colonne, dont la moitié prend le nom de module, et on a divisé le module en parties qui portent le nom de minutes. Mais les exemples que nous a laissés l'antiquité présentent entre eux des différences qui empêchent qu'on puisse déterminer d'une manière tout à fait absolue les proportions qui répondent à chacun des ordres.

Il y a trois ordres grecs : le dorique, l'ionique et le corinthien.

L'*ordre dorique* des Grecs a pour caractère la force et la gravité. La colonne, dont le fût est orné de larges cannelures peu profondes, est dépourvue de base et repose directement sur le sol. Sa forme conique, très-prononcée à l'origine, lui donne une apparence de force et de solidité. Le chapiteau est une espèce de tête capable de mieux supporter le poids de l'architrave. L'origine de l'architrave paraît avoir été une grande poutre placée horizontalement et sur laquelle s'appuyaient les solives du plancher figurées par les triglyphes.

La partie placée entre les colonnes et le fronton prend le nom d'entablement et comprend : 1° l'architrave, plate-bande qui repose immédiatement au-dessus des chapiteaux ; 2° la frise, qui est décorée

de triglyphes, ornement rectangulaire composé de canaux taillés verticalement, l'espace compris entre les triglyphes prend le nom de métope et est souvent orné de bas-reliefs; 3° la corniche qui termine l'entablement et porte le fronton. Cette corniche forme une saillie extérieure qui met l'édifice à l'abri de la chute des eaux. Les modillons et les mutules soutiennent immédiatement le toit, et leur plan incliné indique leur ancienne destination (fig. 556).

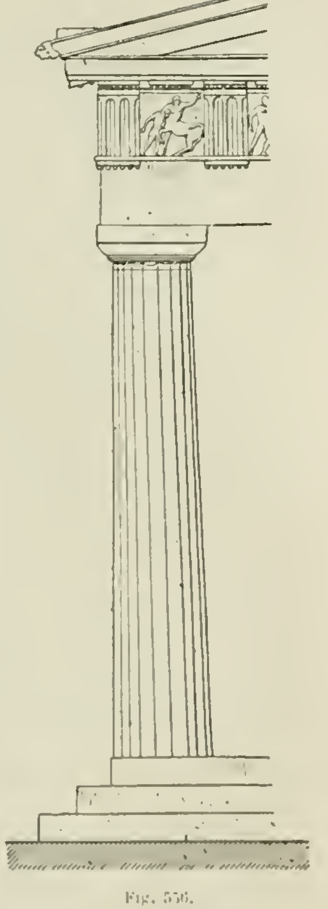


Fig. 556.
Colonne d'angle du Parthénon.

C'est ainsi que, dans le temple primitif, tout semble avoir été combiné pour le besoin et non pour la décoration. « Ce n'est point au plaisir, dit Cicéron, mais à la nécessité que nous devons le fronton du Capitole et ceux de nos temples. Le besoin de l'écoulement des eaux en a suggéré la forme; cependant la beauté en est si grande et elle est devenue si nécessaire aux édifices que si l'on bâtissait un Capitole dans l'Olympe, où il ne saurait y avoir de pluies, il faudrait encore lui donner un fronton. »

Le chapiteau dorique est très-simple et nettement défini; il comprend trois parties principales : l'abaque qui demeure toujours carré, l'échine qui présente une forme arrondie, et les annelets placés juste au-dessus du fût.

Vitruve attribue l'invention de l'ordre dorique à Dorus, fils d'Hellen, roi de l'Achaïe et du Péloponnèse. « Le fils d'Hellenus, dit-il, et de la nymphe Optix ayant autrefois fait bâtir un temple à Junon, dans la ville d'Argos, le temple se trouva par hasard bâti de cette manière qu'on appelle *dorique*. » Toutes les fois que la tradition nous rapporte, sur l'origine d'une science ou d'un art, un récit fabuleux la seule conclusion que nous puissions en tirer, c'est que cette origine se rattache à une très-haute antiquité. S'il est impossible d'en marquer l'époque à une date

fixe, on peut du moins connaître approximativement pendant quelle période de l'histoire une suite de combinaisons successives, de tentatives réitérées a, peu à peu, élaboré cet art ou cette science. On peut également suivre par induction quelle a pu être la marche de ses premiers tâtonnements.

On peut écarter, *a priori*, la tradition rapportée par Vitruve qui veut qu'un temple se trouva, « par hasard bâti de cette manière qu'on appelle dorique ». En fait d'art rien n'est dû au hasard. On peut aussi, avec presque autant de certitude, affirmer que l'ordre dorique n'est pas dû à un inventeur qui l'aurait conçu formé de toutes pièces, et on n'a même aucune raison historique pour supposer qu'il ait pris naissance dans la Doride, plutôt que dans une autre partie de la Grece. Les temples de l'Italie méridionale, aussi bien que ceux de la Sicile et de la Grèce proprement dite, sont empreints d'un caractère qui atteste les mœurs et le génie des races grecques : les transformations que l'architecture y a subies se sont opérées d'après des besoins qui étaient les mêmes partout et qui ne se rattachaient pas à une province en particulier.

On a voulu voir dans les monuments de l'ancienne Égypte le type primitif dont l'ordre dorique ne serait qu'une transformation. Cette opinion vient du rapport qu'on a trouvé entre les colonnes de cet ordre et les colonnes cannelées de quelques vieux édifices égyptiens, celles que Champollion a appelées *proto-doriques*, et qui se trouvent dans les hypogées de Beni-Hassan, à Amada, à Karnac et à Bet-Oualli. Mais cette analogie de formes entre les fûts des colonnes grecques et égyptiennes est tout à fait insuffisante, puisqu'on ne trouve aucune ressemblance entre le chapiteau et l'entablement. Si l'on tenait à trouver quelque analogie entre les monuments de la Grèce et ceux de l'Égypte, ce serait plutôt dans le chapiteau corinthien qu'il faudrait la chercher.

C'est généralement dans les anciennes constructions en bois que les critiques modernes cherchent les origines de l'ordre dorique. La plupart d'entre eux admettent en effet que le temple primitif des Grecs était une simple imitation de la cabane. Ce système, incontesté lorsqu'il s'agit des constructions lyciennes, où l'imitation par la pierre d'un type primitif en bois est absolument palpable, a néanmoins trouvé de nos jours des contradicteurs très-sérieux, quand on veut l'appliquer au dorique grec; toutefois c'est, parmi les hypothèses émises à ce sujet, celle qui, encore aujourd'hui, rallie le plus de partisans.

Jusqu'au commencement de ce siècle nous n'avons guère connu la Grèce que par les monuments romains. Aujourd'hui des protestations s'élèvent de toutes parts contre l'enseignement de l'antiquité telle que l'avaient comprise les trois derniers siècles. Un élégant écrivain, M. Vitet, s'est fait l'interprète de ces sentiments : « Tout se lie, dit-il, tout se tient, architecture et poésie. Combien voilà-t-il de temps que nos yeux se sont accoutumés à la majestueuse rudesse de l'ordre dorique? Que d'hésitations, que de tâtonnements avant d'en venir là! Ce proéminent chapiteau, ombrageant de son vaste tailloir un coussinet rustique, au galbe épais, fuyant et aplati, ces cannelures aiguës, ce fût conique descendant jusqu'au sol sans base ni talon, sans cothurne ni sandale, depuis quand sentons-nous que c'est là de l'art grec et de la vraie beauté? L'ordre dorique promulgué par Vitruve, tel que sur sa parole on l'enseigne depuis trois siècles, a-t-il la moindre ressemblance avec celui-là? Support banal, maigre colonne, chapiteau froid et effacé, tailloir timide et sans saillie, traduction romaine, en un mot, d'un admirable texte grec, tout est amoindri, tronqué, défiguré dans le dorique de Vitruve, et pourtant, quand Vitruve écrivait, les grands modèles étaient debout. Depuis Pæstum et Sélinonte jusqu'au fond de la mer Égée, on n'avait qu'à choisir. Tout le sol hellénique était encore couvert des types du dorique véritable. Vitruve n'en dit rien. Pas un mot de ces vieux chefs-d'œuvre, pas même du plus jeune, du plus brillant de tous, du Parthénon; il n'a pas l'air de savoir qu'il existe. »

L'*ordre ionique*, d'un caractère moins austère mais plus élégant que le dorique, se distingue par sa base et par son chapiteau orné à ses angles de grandes volutes : le fût des colonnes présente ordinairement vingt-quatre cannelures, mais ces cannelures, au lieu d'être, comme dans le dorique, séparées par une vive arête, le sont par une côte formé d'un listel. La forme conoïde des colonnes est beaucoup moins prononcée que dans le dorique et l'entre-colonnement est généralement plus large. Les proportions de l'architrave étant changées, l'entablement devait se modifier aussi, et prendre un caractère plus léger puisque le support était plus svelte. La mesure de l'architrave est différente et pour paraître moins lourde elle est divisée en bandes plates et généralement lisses. Celle du haut est ornée d'un rang de perles et se termine par une moulure décorée de raies-de-cœur, et surmontée d'un listel. La frise n'est pas divisée, comme dans l'entablement dorique, en triglyphes et en métopes, et la corniche est composée

d'un larmier et d'une cymaise où l'on retrouve les oves et divers ornements.

Le chapiteau ionique est caractérisé par un abaque plus petit que celui du dorique et souvent enrichi d'oves. Les volutes grecques sont reliées entre elles par un rebord qui décrit une courbe gracieuse. Cette courbe toutefois n'existe pas toujours (fig. 557).

Les oves, les fers de lance, les perles, les tresses sont les ornements les plus habituels au chapiteau ionique, beaucoup plus riche et plus orné que le chapiteau dorique.

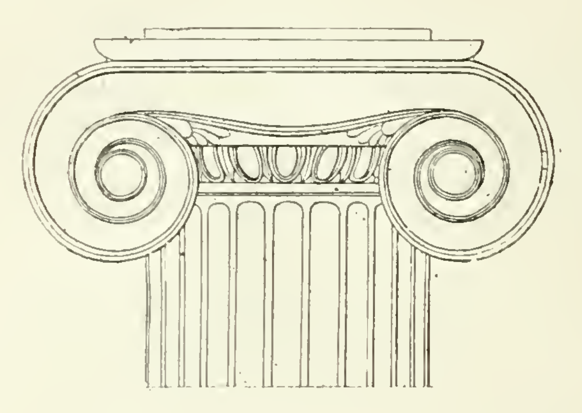


Fig. 557. — Chapiteau ionique du temple de la Victoire Aptère.

C'est dans les monuments d'Athènes que les colonnes ioniques ont la base la plus heureuse, celle qu'on a appelée *base attique*. Elle se compose de deux tores d'inégale grandeur séparés par une scotie, moulure concave placée entre les filets du tore supérieur et du tore inférieur. L'ombre projetée par la saillie du tore supérieur jette de la variété dans l'ensemble et empêche la monotonie. Le tore supérieur du temple de la Victoire Aptère est orné de filets. Dans le temple d'Érechthée on voit des tores décorés d'une tresse. Cette base, qui dans les monuments d'Athènes est simplement ronde et semble un coussin sur lequel repose la colonne, s'augmente, chez les Grecs d'Asie, d'un socle carré qui fut adopté par les Romains. La base que Vitruve donne pour règle se trouve dans le temple d'Apollon Didyméen à Milet.

Vitruve nous dit que des colonies venues de Grèce apportèrent en Asie le style dorique déjà en usage dans la mère patrie. « Quelque temps après, ajoute-t-il, voulant bâtir un temple en l'honneur de Diane,

ils cherchèrent quelque nouvelle manière de proportionner leurs colonnes, et en suivant les mêmes principes qui les avaient déjà guidés, ils leur donnèrent cette fois la délicatesse du corps d'une femme. Premièrement, ils firent le diamètre de la colonne de la huitième partie de sa hauteur, afin qu'elle s'élevât plus agréablement; ensuite, ils s'*avisèrent d'y mettre des bases* en manière de cordes entortillées, pour être comme la chaussure, et taillèrent des volutes aux chapiteaux pour représenter cette partie des cheveux qui pend par boucles à droite et à gauche; les cymaises et les gousses étant comme des cheveux arrangés sur le front des colonnes. Ils firent aussi des cannelures tout le long du tronc, afin d'imiter les plis des robes, et ils inventèrent ainsi deux genres de colonnes, imitant dans les unes la simplicité nue et négligée du corps d'un homme, et dans les autres la délicatesse et les ornements de celui d'une femme. »

Ainsi, d'après Vitruve, l'ordre dorique existait déjà dans les villes grecques de l'Asie, lorsqu'on « s'avisa *d'y mettre des bases* ». C'est en effet dans la base, autant que dans les volutes du chapiteau, qu'on pourrait chercher une influence asiatique. On a remarqué que la base des colonnes augmente en importance à mesure qu'on s'avance vers l'Orient; elle se charge de plus en plus d'ornements, et dans certains monuments de l'Inde, elle a plus d'importance que le fût lui-même.

Quelques écrivains ont voulu voir dans le proto-ionique l'origine du chapiteau ionique des Grecs, qui viendrait ainsi de la Perse et de l'Orient. Les colonnes de certains monuments d'Asie offrent en effet des volutes, mais ce qui constitue en propre un ordre comme l'ont entendu les Grecs, c'est bien moins l'emploi particulier d'un ornement qu'un ensemble rhythmé de formes et de proportions. Nous pouvons donc, si l'on y tient, trouver un emprunt dans quelques formes rudimentaires employées par les Grecs, mais l'emploi en est tellement différent qu'il constitue une création véritable.

Il est certain néanmoins que l'ordre ionique, employé très-fréquemment dans les villes grecques de l'Asie Mineure, l'est au contraire assez rarement dans la Grèce d'Europe, et encore moins dans la Grande Grèce et la Sicile. On peut donc en conclure qu'il est originaire de la Grèce d'Asie, et que le goût de l'ancienne population a pu contribuer à son développement, mais il est tellement une expression particulière du génie grec, que les plus grands chefs-d'œuvre, dus à l'emploi de l'ordre ionique, se placent à Athènes à côté des plus grands chefs-d'œuvre de l'ordre dorique.

Le trait le plus caractéristique de la colonne ionique est dans les volutes du chapiteau. Nous avons vu que Vitruve en cherche l'origine dans les boucles de cheveux qui encadrent la figure d'une femme.

D'autres y voient l'imitation des cornes de bélier, qu'on suspendait primitivement aux colonnes des temples après le sacrifice. C'est cette opinion qui a fait penser à quelques écrivains que ce genre d'ornement avait eu sa source dans les autels ou les monuments funéraires. On a dit aussi que la volute rappelait les copeaux que le charpentier avait enlevés dans un poteau de bois ; enfin il y en a qui ont voulu trouver le principe de la volute dans l'enroulement d'une draperie, ou dans la spirale d'un coquillage.

L'*ordre corinthien* exprime surtout l'idée de richesse et de magnificence. La base de la colonne a beaucoup de rapport avec celle de l'ordre ionique, mais le fût est généralement plus élancé et le chapiteau est toujours beaucoup plus élevé.

La partie inférieure du chapiteau corinthien est ornée de feuilles d'acanthe et la surface supérieure rehaussée de palmettes : il est couronné de volutes et surmonté d'un abaque dont les côtés sont concaves.

Le chapiteau corinthien a la forme d'un vase sans renflement ou d'une cloche renversée. C'est cette forme primordiale, et non le feuillage qui la recouvre, qui en constitue le principe, car la décoration en est prodigieusement variée dans les détails, tandis que l'ensemble reste partout le même.

Le grand développement de l'ordre corinthien répond dans l'histoire à la période macédonienne. Le plus ancien exemple qu'on connaisse de l'application de l'ordre corinthien à un édifice est le monument choragique de Lysicrate à Athènes. Dans ce petit édifice circulaire le chapiteau des colonnes présente à sa partie inférieure une rangée de petites feuilles lisses comme des feuilles d'eau et surmontées de feuilles d'acanthe. Puis d'autres feuilles se montrent sous les volutes de l'angle, tandis que des tiges se contournent et s'enroulent en supportant une palmette qui forme le milieu de l'abaque. Le fût des colonnes est cannelé et elles ont une base ronde sans plinthe, composée de deux tores et d'une scotie. L'architrave, divisée en trois bandes, est surmontée d'une frise enrichie de sculptures, dont les sujets se rapportent à l'histoire de Bacchus. La corniche est remarquable par l'emploi des denticules.

La jolie légende racontée par Vitruve sur l'origine du chapiteau corinthien (fig. 558) n'a peut-être pas une grande valeur historique, mais elle mérite d'être rapportée : « Une jeune fille de Corinthe, prête à se marier, mourut subitement. Lorsqu'elle fut inhumée, sa nourrice alla porter sur son tombeau, dans un panier, quelques petits vases, que cette jeune fille avait aimés pendant sa vie, et, afin que le temps ne les gâtât pas aussi promptement en les laissant à découvert, elle mit

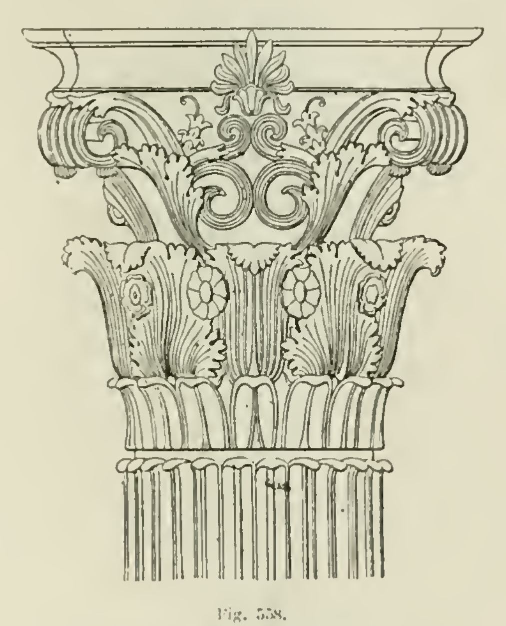


Fig. 558.
Chapiteau corinthien du monument de Lysicrate.

une tuile sur le panier, qu'elle posa par hasard sur la racine d'une plante d'acanthe. Il arriva, lorsqu'au printemps les feuilles et les tiges commençaient à sortir, que le panier, qui était au milieu de la racine, fit élever le long de ses côtés les tiges de la plante qui, rencontrant les coins de la tuile, furent contraintes de se recourber en leurs extrémités et produisirent le contournement des volutes. Le sculpteur Callimaque, que les Athéniens appellent Catatechnos, à cause de la délicatesse et de l'habileté avec lesquelles il taillait le marbre, passant auprès de ce tombeau, vit le panier et la manière dont les feuilles naissantes l'avaient environné. Cette forme nouvelle lui plut infiniment, et

il en imita la manière dans les colonnes qu'il fit depuis à Corinthe, établissant et règlant sur ce modèle les proportions et la manière de l'ordre corinthien. »

L'antiquité grecque nous a laissé des monuments dans lesquels le fût de la colonne est remplacé par une figure : c'est ce qu'on appelle *ordre persique,* quand c'est une figure d'homme, et *ordre cariatide*



Fig. 559. — Atlante.

quand c'est une figure de femme. Le Pandrosion d'Athènes nous offre en fait de cariatides un merveilleux modèle, où l'entablement repose sur de gracieuses jeunes filles. On peut également en voir un très-bel exemple dans l'Atlante que représente la figure 559.

L'ornement. — Si les grandes lignes qui accusent un monument sont la marque essentielle de son architecture, les ornements qui le décorent, bien qu'ils semblent appartenir au domaine de la sensation

plutôt qu'à celui de l'intelligence, montrent tout aussi nettement l'esprit de la race qui les a conçus et le cercle d'idées dans lequel il se meut. Dans l'architecture grecque, le rhythme, c'est-à-dire la proportion et le rapport des parties avec le tout, est ce qui nous frappe tout d'abord. Mais ce qui contribue à nous faire voir le monument tout d'une pièce, c'est le rôle que l'ornement y joue. Il accuse la construction et ne la dénature jamais; il ne paraît pas comme une addition, mais comme une affirmation : il n'est pas seulement une parure, il est un lien entre les parties. Il a le pouvoir d'être sobre parce qu'il est toujours significatif. Voyez la frange délicate qui borde le vêtement des femmes grecques : elle aide à faire comprendre les plis de la robe, qui, eux-mêmes, expliquent la démarche et la tournure du personnage. Voyez maintenant un châle de l'Inde, tout couvert de ses précieux dessins : la richesse des teintes réjouit l'œil et le captive, mais le châle fait oublier la femme. Il en est de même dans les ornements d'un édifice grec si on les compare à ceux des monuments indous.

Mais ce n'est pas tout : l'ornement grec, comme s'il sentait qu'il n'est pas une vaine superfluité, s'impose à la mémoire en procédant par répétitions. Une idée a plus de force lorsqu'elle est exprimée en vers que lorsqu'elle est dite en prose : elle frappe davantage, et ce qui le prouve c'est que les écoliers retiennent plus facilement les vers que la prose. C'est que la répétition de sons imposée par la rime frappe l'oreille en même temps que la cadence du rhythme a frappé l'esprit. Il en est de même de l'ornement répété qui affirme une forme et multiplie son affirmation sur toute l'étendue de l'édifice. Mais le poëte croise ses rimes, il alterne les rimes féminines avec les rimes masculines et évite ainsi la monotonie. De même l'architecte grec oppose par une savante alternance une forme douce à une forme impérieuse, une ligne courbe à une ligne aiguë, l'ove au fer de lance. Dans les palmettes, un groupe de feuilles aiguës et recourbées en dehors alterne avec un groupe de feuilles arrondies et recourbées en dedans; dans le *chapelet*, les corps ronds et ovales semblent enfilés alternativement, et, pour mieux marquer l'opposition, deux amandes en hauteur se placent entre chaque olive en largeur. Si les *postes* présentent un enroulement de formes arrondies courant l'une après l'autre, comme si c'était l'image des flots de la mer, les lignes impérieuses des *méandres* s'affirment avec une gravité processionnelle. Les *entrelacs* s'enlacent comme les tresses d'une chevelure, les *gouttes* ou les *denticules* pré-

sentent des formes de cristaux, et partout dans l'ensemble de l'ornementation architectonique, on trouve la plus capricieuse variété obéissant à un système réfléchi et pondéré.

Pour donner l'animation à son monument l'architecte appelle à son aide le sculpteur et le peintre. Au milieu des grandes combinaisons symétriques de l'ensemble, les feuillages, les plantes, les animaux, les figures viennent, dans les chapiteaux, dans les frises, dans les frontons,

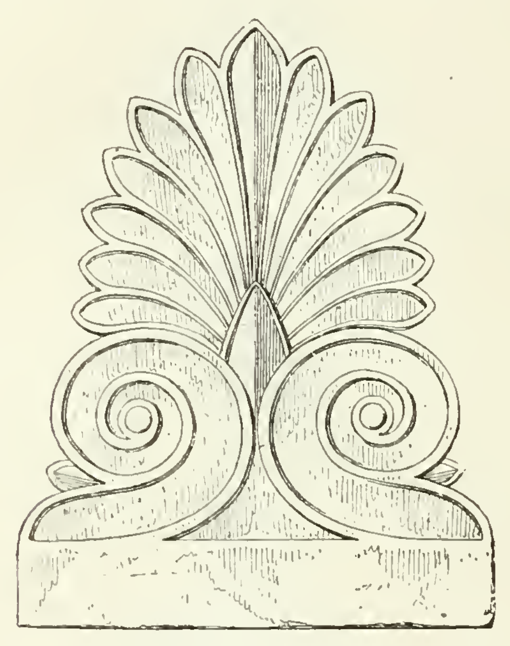


Fig. 560. — Palmette du Parthénon.

dans les métopes, rompre les lignes implacables et les formules géométriques. Chaque objet, chaque individu trouve sa place, et concourt à la richesse de l'ensemble sans en altérer l'unité.

Les profils de l'architecture grecque, si saillants et si hardis qu'ils puissent être, présentent toujours un balancement harmonieux. Une moulure délicate accompagne toujours une moulure largement accentuée. S'il y a une partie creuse et fouillée, on trouvera à côté une saillie légère et finement travaillée ; partout les formes capricieuses se jouent à côté des formes graves et réfléchies. Les moulures, quoique extrêmement variées, peuvent se rapporter à quelques types élémentaires : tels

que le filet ou listel, moulure carrée qui ressemble à une règle ; la baguette, moulure cylindroïde ; l'échine, moulure convexe qui présente une portion de courbe ; le cavet, ou échine renversée, moulure concave ; le talon, convexe en haut, concave en bas ; la doucine, concave en haut convexe en bas. Ces moulures sont quelquefois lisses et quelquefois enrichies d'ornements.



Fig. 561. — Palmette du temple de la Victoire Aptère.

L'antéfixe était un ornement placé le long d'un entablement, au-dessus de la corniche, pour marquer l'extrémité des tuiles. Les antéfixes étaient quelquefois en marbre, mais plus souvent en terre cuite. Elles remplissaient quelquefois le même office que les gargouilles au moyen âge et servaient pour l'écoulement des eaux pluviales du toit. Dans ce cas-là elles étaient percées d'un trou. On en voit un grand nombre dans les collections publiques et particulièrement au musée Campana, qui est extrêmement riche en fragments antiques de toute sorte.



Fig. 562. — Lion de Metaponte.

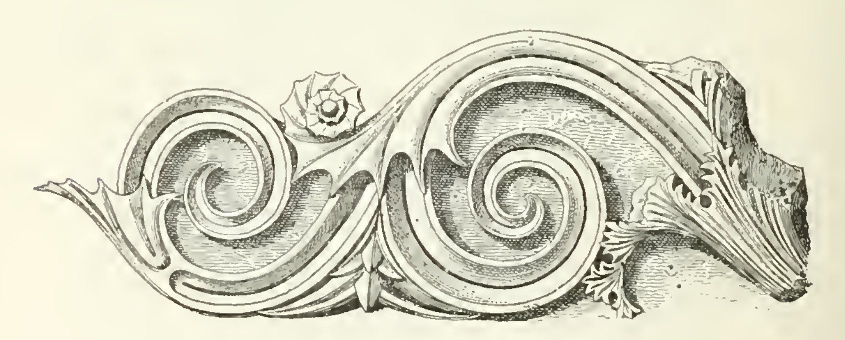
Les antéfixes, étant en même temps chargées de participer à la décoration du monument, devaient naturellement s'accorder avec le style des édifices dans lesquels elles étaient employées. Nous reproduisons, dans les figures 560 et 561, deux antéfixes en marbre qui sont extrêmement célèbres, et qu'on propose souvent pour modèles dans nos écoles. La première provient du Parthénon, et la seconde du temple de la Victoire Aptère, à Athènes.

Pour donner passage à la pluie et faire déverser les eaux du toit dans la cour ou dans la rue, on employait souvent des têtes d'animaux et surtout des têtes de lion. Le duc de Luynes a rapporté de Métaponte un de ces mascarons de lion, qui est maintenant à la bibliothèque et qu'on peut considérer comme un des modèles du genre (fig. 562).


Fig. 563. — Masque-gargouille.

Les gargouilles, auxquelles les sculpteurs du moyen âge donnaient si volontiers la forme d'un diable ou d'une bête fantastique, revêtent assez souvent celle de masques scéniques dans l'antiquité. Ces masques en terre cuite, en marbre, ou dans toute autre substance, avaient habituellement un caractère grotesque, comme on peut le voir sur la figure 563.

Un des traits caractéristiques de l'ornement grec, c'est que les différentes parties d'un enroulement naissent les unes des autres en une


Fig. 564. — Ornement tiré du monument choragique de Lysicrate, à Athènes.

ligne continue, comme on peut le voir sur la figure 564 qui est tirée du monument choragique de Lysicrate, à Athènes. Ce principe fut

appliqué tant que dura le style grec proprement dit et ne cessa de l'être qu'avec les Byzantins.

Les édifices. — L'art grec frappe l'imagination autant que la raison. L'emplacement d'une ville ou d'un temple semble choisi pour faire une décoration. Le plus souvent c'est sur une éminence que l'édifice déploie sa splendeur, et la nature qui l'entoure, le sol sur lequel il est élevé, se lient intimement avec lui et semblent faire partie de son architecture. Athènes, Agrigente, Syracuse, présentent ce caractère : l'œuvre d'art s'encadre dans le paysage. C'est la nécessité de la défense qui a fait choisir l'emplacement, mais c'est le sentiment de l'artiste qui a su opérer ce mariage entre la nature et la conception humaine, d'où résulte une saveur poétique, une ivresse de l'âme, dont on ne peut se défendre.

L'architecte grec, fidèle à son principe de s'aider de la nature, dispose son temple pour que la silhouette se dessine nettement sur le ciel, au milieu des arbres et des rochers qui l'entourent. On le voit de toute la plaine, et du plus loin qu'il l'aperçoit, le navigateur salue l'habitation du dieu dont il attend la protection. Sa masse apparaît d'un seul coup, et sa forme est si simple qu'un regard suffit pour faire comprendre l'admirable accord des lignes qui le composent.

Le temple grec est une conception qui s'éloigne absolument des édifices que l'Orient a de tout temps consacrés à la divinité. L'art comme le culte, en Grèce, répugnait à ces énormes monuments, à ces palais superposés, à ces dédales d'enceintes, d'avenues, de salles, que nous trouvons en Égypte, en Assyrie, en Perse et dans l'Inde. Un rectangle bordé par un péristyle de colonnes et des formes géométriques se pondérant dans une symétrie imposante, voilà le temple grec dans son austère simplicité.

Que nous sommes loin de ces cathédrales que bâtissaient nos pères, prodigieux échafaudage d'éléments divers qui se parent à l'envi d'une dentelle de pierre! Mais, tout d'abord, il faut expliquer ce que c'est qu'un temple, et ne pas confondre sa destination avec celle d'une église. Dans notre religion, le sacerdoce a la direction morale de nos consciences, et l'édifice religieux est fait pour les fidèles qui viennent entendre la parole divine. En Grèce le temple est un abri pour le dieu qui n'est, le plus souvent, que la patrie divinisée. On n'y vient pas pour écouter un enseignement, mais le peuple circule autour, sous les por-

tiques, dans le bois sacré; les cérémonies religieuses s'accomplissent au dehors, non en dedans.

Dans les temps primitifs, on se contentait de dresser un autel en plein air, sur une hauteur ou dans un bois consacré à la divinité. Selon Pausanias, la demeure du dieu, à Delphes, n'avait été dans le principe qu'une cabane de lauriers où l'on venait consulter l'oracle. Les chênes de Dodone étaient célèbres par les oracles qu'on y rendait. Quelquefois l'image divine était placée dans une grotte, comme celle qui était consacrée à Apollon près de Magnésie, sur le Méandre. Strabon dit que Phidias avait fait son Jupiter si grand que s'il s'était levé il aurait enfoncé la toiture. C'est qu'en réalité le temple n'était que la niche destinée à protéger l'idole contre les intempéries de l'air. Plus tard, et surtout chez les Romains, la physionomie du temple s'est modifiée et l'édifice sacré a pris des proportions très-différentes de celles qu'il avait chez les Grecs.

Ordinairement la conformation du temple se réglait d'après le caractère de la divinité qu'on y invoquait. Ainsi les dieux du ciel avaient des temples hypæthres, c'est-à-dire découverts, et les temples dédiés aux divinités de la terre étaient fermés, comme le Mégaron d'Éleusis, qui était consacré à Cérès et Proserpine. Il eût été impossible d'invoquer Jupiter dans un temple qui n'eût pas été découvert. « Les toits de ses temples, dit Varron, sont ouverts pour laisser voir le divin, c'est-à-dire le ciel; on dit même qu'il ne faut le prendre à témoin qu'à ciel découvert. »

Vitruve nous assure également que les ordres ne s'employaient pas arbitrairement. « La bienséance, dit Vitruve, est ce qui fait que l'édifice est tellement correct qu'il n'y a rien qui ne soit approuvé et fondé sur quelque autorité. Pour cela, il faut avoir égard à l'état des choses, aux usages et à la nature des lieux. Par exemple, si l'on a égard à l'état de chaque chose, on ne fera point de toit aux temples de Jupiter foudroyant, ni à ceux du Ciel, non plus qu'à ceux du Soleil et de la Lune, mais ils seront découverts, parce que ces divinités se font connaître en plein jour et dans toute l'étendue de l'univers; par la même raison les temples de Minerve, de Mars et d'Hercule seront d'ordre dorique, parce que le caractère de ces divinités a une gravité qui exclut la délicatesse des autres ordres, tandis que les temples de Vénus, de Flore et des nymphes des fontaines, doivent être d'ordre corinthien, d'autant que la gentillesse des fleurs, des feuilages et des volutes, dont cet ordre est embelli, paraît fort convenable aux attributions gracieuses de ces déesses, et cela semble contribuer beaucoup

à la bienséance; enfin pour les temples de Junon, Diane, Bacchus et d'autres dieux de ce caractère, il faut employer l'ordre ionique, parce que le rang que cet ordre tient entre la sévérité du dorique et la délicatesse du corinthien représente assez bien la nature particulière de ces divinités. »

Ces règles que nous donne Vitruve nous montrent comment les architectes considéraient, en général, le rapport qui existe entre le caractère d'une divinité et l'ordre qui doit être approprié à son temple. Toutefois elles n'ont jamais été suivies d'une façon rigoureuse. M. Hittorf conteste même absolument qu'il y ait jamais eu un rapport obligé entre l'emploi des ordres et les divinités auxquelles le temple était consacré. « Les monuments sont là, dit-il, pour prouver que cette classification n'existait pas plus en Grèce et en Sicile que dans la Grande Grèce; l'ordre dorique y était indistinctement employé aux sanctuaires de toutes les divinités.

Nous avons vu que le temple était la maison du dieu et non un lieu d'assemblée. Mais en Grèce, le dieu est le protecteur de la cité, et la religion est intimement liée à la politique. C'est au dieu qu'on confie le trésor public auquel on aura recours en cas de détresse. L'idole même est un véritable trésor, et Périclès comptait parmi les ressources dont la république pouvait disposer l'or qui couvrait la grande Minerve de Phidias. L'opisthodome d'ailleurs, situé au fond de la cella, renfermait les deniers publics, et celui du temple de Jupiter à Olympie était renommé pour les objets précieux que la piété des peuples y avait consacrés. Ces objets, indépendamment de leur valeur intrinsèque, étaient souvent des chefs-d'œuvre de l'art.

La plupart des temples grecs n'avaient pas de fenêtres : les quatre murs de la cella n'avaient pas d'autre ouverture que les portes. L'éclairage latéral n'avait lieu que dans un très-petit nombre d'exceptions, à l'Érechthéion, par exemple, où il y avait une fenêtre. On en a conclu que les temples devaient être éclairés par en haut, ou plongés dans l'obscurité. Cette dernière hypothèse a prévalu au XVIIIe siècle; on admettait alors que le service religieux se faisait à la lueur des torches et que les peintures qui décoraient les temples, comme celles des hypogées de l'Égypte, ne recevaient jamais la lumière du jour, car si la lumière n'entre que par une porte placée sous un portique, elle doit être insuffisante. Mais à part l'Érechthéion, où une lampe brûlait perpétuellement en l'honneur de Minerve qui a planté l'olivier, rien ne prouve l'usage des lampes pour remplacer la lumière dans les temples.

M. Beulé repousse l'idée que les temples, qui renfermaient tant de chefs-d'œuvre, aient pu être obscurs à l'intérieur, mais il ne veut pas croire non plus que ces chefs-d'œuvre aient été exposés à la poussière et à la pluie. Il suppose donc que les ouvertures du toit étaient fermées par des châssis sur lesquels on disposait des substances favorables à la lumière, du verre par exemple. Mais c'est une hypothèse qui n'est pas appuyée sur une base positive.

Il y avait, il est vrai, des édifices complétement obscurs comme les sanctuaires souterrains qui servaient de chapelles funéraires, ou les temples dédiés à des divinités souterraines, par exemple à Proserpine.

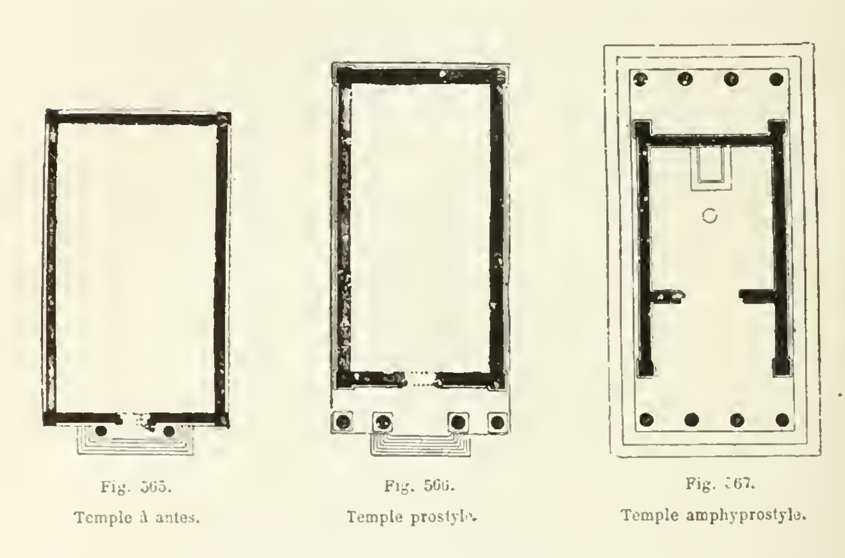


Fig. 565. Temple à antes.

Fig. 566. Temple prostyle.

Fig. 567. Temple amphyprostyle.

Mais en Grèce, les divinités du ciel, et notamment Jupiter, ne pouvaient être invoquées qu'à ciel découvert. Aussi la plupart des temples étaient découverts par le haut.

Les temples reçoivent différentes dénominations suivant la disposition de leurs colonnes. L'usage des colonnes au frontispice des temples ne fut pas, dans les premiers temps, d'une nécessité absolue. Dans les constructions en bois il y avait un vestibule couvert en avant de la porte; mais lorsque l'architrave, composée de plusieurs pierres, remplaça la plate-bande en bois, il devint indispensable de la soutenir par l'emploi des colonnes d'une *ante* à l'autre, c'est-à-dire de la tête d'un des murs latéraux du temple à la tête de l'autre mur.

1° On appelle temple à *antes* celui qui à des pilastres aux encoi-

gnures, et une colonne seulement de chaque côté de la porte. Le temple de la Fortune, à Rome, mentionné par Vitruve, est un temple à *antes* (fig. 565).

2° On appelle temple *prostyle* celui qui, outre les deux colonnes de la porte, en a deux autres aux encoignures, en remplacement des deux pilastres du temple à *antes* (fig. 566).

3° Le temple *amphiprostyle* (ou double prostyle) a quatre colonnes

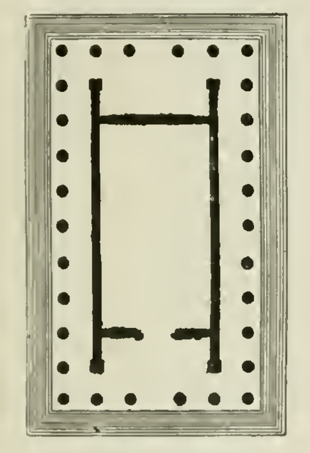


Fig. 568. — Temple périptère.
(Temple de l'Honneur et de la Vertu.)

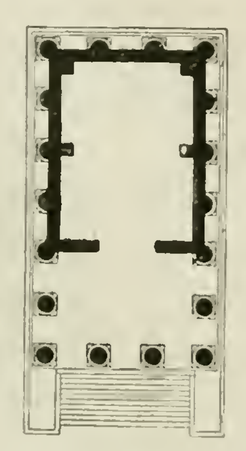


Fig. 569. — Temple pseudo-périptère.
(Temple de la Fortune virile.)

à la façade comme le précédent, et de plus il a également quatre colonnes à la face opposée (fig. 567).

4° Un temple est appelé *périptère* quand les colonnes entourent entièrement l'édifice. Le Parthénon, les temples de Pæstum, et les plus fameux temples de l'antiquité grecque appartiennent à cette catégorie (fig. 568).

5° Un temple est *pseudo-périptère* (fig. 569) quand les colonnes des ailes et de la façade postérieure sont engagées dans le mur : la Maison-Carrée de Nîmes est pseudo-périptère.

6° Le temple de Diane, à Éphèse, et celui d'Apollon Didyme à Milet, qui passait pour le plus beau de l'Asie Mineure, étaient appelés *diptères*, parce qu'ils présentaient une double rangée de colonnes (fig. 570).

7° Un temple est *pseudo-diptère* (fig. 571), quand l'espace entre les colonnes et le mur de la cella est aussi large que dans le diptère,

mais que ces colonnes sont disposées sur un seul rang au lieu de deux. Tel était le temple de Diane à Magnésie.

Les temples rectangulaires ont ordinairement dans leur longueur le double de leur largeur. Les plafonds étaient en bois; le toit était formé avec des tuiles et quelquefois des dalles de marbre ou des plaques de métal.

On appelle *hypæthres* les temples qui n'ont pas de toiture; l'intérieur

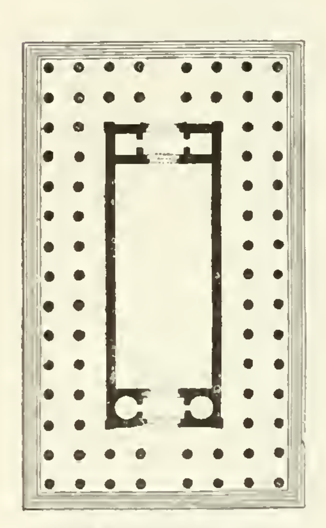


Fig. 570. — Temple diptère.
(Temple de Diane, à Éphèse.)

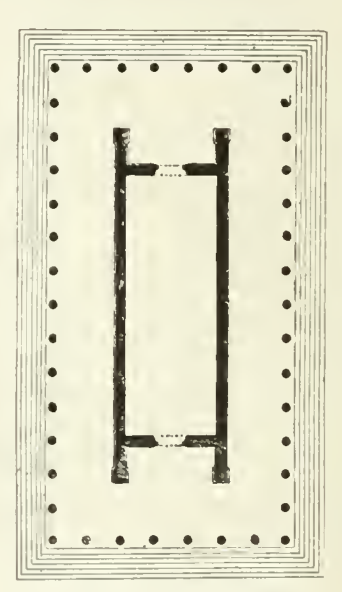


Fig. 571. — Temple pseudo-diptère.
(Temple de Diane, à Magnésie.)

ressemble à une cour. Le temple de Jupiter Olympien était hypæthre (fig. 572).

Il y a des temples où on voit à l'intérieur deux étages de colonnes superposées. Le Parthénon en offre un exemple.

Enfin, outre les temples de forme rectangulaire dont nous venons de parler, il y en avait de circulaires, comme le temple de Vesta à Rome, ou le temple de la Sibylle à Tivoli (fig. 573).

Les grands temples s'élevaient généralement sur un terrain sacré qui renfermait, outre le principal temple, une fontaine, des grottes, des chapelles, des statues, des autels, des colonnes portant des traités de paix ou de guerre. Les arbres qui poussaient sur le terrain sacré

n'étaient jamais taillés ni abattus et contrastaient par leur désordre naturel avec la régularité de l'architecture. Le temple était un véritable musée et c'est là qu'on rencontrait les grands chefs-d'œuvre de

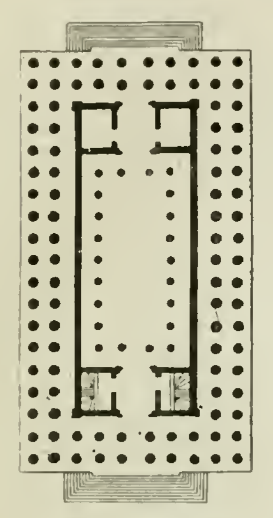


Fig. 572. — Temple hypæthre.

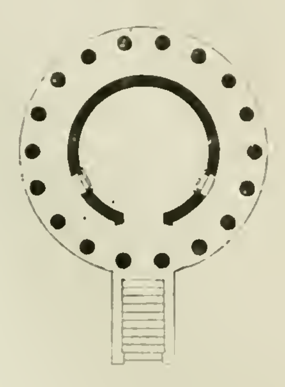


Fig. 573. — Temple rond.

la sculpture et de la peinture, parmi lesquels se trouvaient de vieilles images hiératiques consacrées par la vénération attachée à leur ancienneté, et des offrandes de toutes sortes, provenant de la piété des populations.

IV

L'ARCHITECTURE ROMAINE

Notions historiques. — La construction. — Les ordres. La décoration. — Le pavage romain. — Les édifices. Les architectes.

Notions historiques. — L'Italie est couverte de monuments pélasgiques dont la construction ne diffère pas essentiellement de ceux que l'on rencontre en Grèce et qui datent de la même période. Mais les Étrusques, malgré les grands rapports qu'ils présentent aussi avec les Grecs, s'en séparent néanmoins par quelques points essentiels et notamment par l'emploi de la voûte dont ils ont fait usage dès la plus haute antiquité. Le style romain s'est formé par le mélange du goût étrusque et du goût grec.

La conquête de la Grèce par les Romains marque une transformation complète dans l'art comme dans la situation des artistes. Les grands, pour gagner le peuple par l'éclat et la magnificence des fêtes, attirent à Rome un grand nombre d'artistes grecs, en même temps qu'ils apportent dans la ville éternelle des chefs-d'œuvre de toute sorte volés dans les sanctuaires de la Grèce. A l'origine, les généraux romains mettaient une sorte de modération dans leurs rapines. Marcellus à Syracuse, Fabius Maximus à Tarente, se proposaient simplement de donner à leur triomphe plus d'éclat et de décorer les édifices de leur pays avec les chefs-d'œuvre qu'ils rapportaient en manière de trophées. Mais la prise de Corinthe, les victoires sur Mithridate et sur Cléopâtre, amenèrent à Rome une affluence de statues et de tableaux tellement considérable qu'on ne pourrait y croire, si l'on n'avait pour cela des témoignages si positifs et si multipliés.

Tite-Live signale l'émigration des artistes grecs par troupes : « Les architectes, les peintres, les statuaires, que l'appât de la fortune attirait à Rome en très-grand nombre, trouvaient toujours à s'occuper dans les grands travaux publics, tels que théâtres, temples, basiliques, portiques, sans compter les ouvrages qui leur étaient demandés par des particuliers. Plusieurs d'entre eux firent des fortunes princières ; on cite entre

autres un peintre grec d'Alexandrie, chez lequel Ptolémée Philométor reçut à Rome une hospitalité vraiment royale. »

Paul-Émile, dans son triomphe sur Persée, amène à Rome 250 chariots remplis d'objets d'art. Sylla se fait livrer les trésors des temples d'Olympie, de Delphes et d'Épidaure; les gouverneurs de province, Verrès, par exemple, se mettent à piller pour leur compte, et de toute part la marche des légions romaines est signalée par un brigandage organisé. Le goût des arts se propage de plus en plus parmi les Romains, et s'allie toujours au luxe le plus fastueux. Les érudits en matière d'art et les connaisseurs viennent élire domicile à Rome, en même temps que les artistes grecs abandonnent leur patrie dévastée pour mettre leurs talents au service des maîtres du monde.

Les artistes et les artisans grecs employés à la décoration des édifices étaient considérés à Rome comme des fournisseurs d'objets de luxe, qu'on paye généreusement, et nullement comme des hommes dont le talent honore la nation qui les fait travailler. Comme les Romains confondaient absolument l'art avec le luxe, le vieux parti républicain s'élevait contre ces innovations qu'il regardait comme le signal d'une décadence dans les mœurs. En Grèce, le goût de l'art s'était toujours allié à l'amour de la liberté; mais à Rome on s'en servait pour faire oublier au peuple les affaires politiques. Des entreprises architectoniques pleines de grandeur et de magnificence étaient servies au peuple romain au même titre que ses spectacles. Les architectes, qui étaient regardés par les empereurs comme des hommes utiles, furent toujours beaucoup plus considérés par eux que les peintres et les sculpteurs.

Sous la république, pourtant, quelques familles patriciennes avaient pratiqué ces arts, et un Fabius reçut le nom de *Pictor* parce qu'il avait fait des peintures dans le temple du Salut. Mais l'asservissement de la Grèce fit affluer vers Rome une multitude d'artistes bien plus habiles que tous ceux qu'on avait vus jusque-là; comme ils étaient dans une situation bien inférieure aux citoyens, que plusieurs même avaient été réduits en esclavage par suite de la guerre, l'art ne tarda pas à être déconsidéré comme ceux qui le pratiquaient. On achetait un philosophe, un grammairien, un pédagogue, on eut de même un peintre, un sculpteur, un architecte. Les Romains croyaient posséder l'art et la science quand ils avaient un homme à eux. Les noms écrits sur les inscriptions tumulaires nous montrent des esclaves et des affranchis qui exerçaient les beaux-arts. Mais, parmi ces noms, aucun

n'est illustre ; car l'art vit d'inspirations que le maître ne donne pas, et qui sont rebelles à des mains serviles.

Ce fut vers la fin de la république que le luxe commença à s'introduire dans les maisons particulières. Crassus, le premier, fit venir des marbres étrangers pour orner sa propre demeure, qui était située sur le mont Palatin. Il plaça dans l'atrium de sa maison six colonnes de marbre du mont Hymette, ce qui lui attira un quolibet de Marcus Brutus. Lépidus passa pour un homme magnifique parce qu'il avait fait venir des marbres de Numidie. Mais bientôt la mode des marbres étrangers devint générale. « Quatre ans après le consulat de Lépidus, dit Pline, Lucius Lucullus fut consul, duquel le marbre noir prit le nom de Lucullécn, ainsi qu'on voit encore aujourd'hui, parce qu'il prenait fort grand plaisir à ce marbre, et qu'il en fit venir à force à Rome, ayant fantaisie sur ce marbre noir, au lieu que les autres estimaient les marbres blancs et ceux qui étaient diaprés et marquetés de diverses couleurs. » Au commencement de l'empire on vit s'élever en très-grand nombre des maisons particulières qui affichaient un luxe inouï jusqu'alors. Il y en avait dont l'*impluvium* était orné de colonnes qui avaient coûté jusqu'à 40,000 sesterces chacune (8,183 fr.).

Les philosophes ne manquaient pas de déclamer contre le luxe croissant des particuliers, et les républicains disaient qu'autrefois le chaume abritait les hommes libres et que maintenant les palais de marbre étaient remplis d'esclaves. Ces récriminations, qui n'étaient que le prélude de celles que le christianisme allait élever dans le même sens et avec beaucoup plus d'énergie, étaient en principe contraires à la liberté individuelle et au droit que tout individu a de vivre selon sa fantaisie. mais elles étaient parfaitement conformes à la vieille morale républicaine.

En Grèce, jusqu'à la domination macédonienne, et à Rome, jusqu'à la fin de la république, l'individu devait s'effacer devant la cité, et nul n'aurait osé avoir une demeure qui l'emportât sur les édifices publics. Le sentiment monarchique amena un changement dans les mœurs. Ce fut la cité qui fut à l'individu et non l'individu à la cité. Dès lors chaque citoyen opulent voulut avoir une demeure qui répondît à son rang et afficha la supériorité qu'il prétendait avoir sur ses concitoyens. Il en résulta que l'architecture privée prit une très-grande extension, et ce n'est en réalité que dans la période monarchique qu'on peut en suivre tous les développements.

Rome avait, dès la fin de la république, tous les genres d'édifices

que l'empire devait développer. L'empire n'a fait que consacrer la tendance vers la magnificence. Pompée fit construire un théâtre en pierres qui pouvait contenir quarante mille spectateurs. Scaurus avait élevé déjà un théâtre provisoire dont la magnificence était vraiment inouïe : trois mille statues de bronze, et une multitude de tableaux complétaient sa décoration, enrichie déjà d'un nombre immense de colonnes. Le premier amphithéâtre en pierres fut élevé par Statilius sous Auguste.

La grande place qu'Auguste occupe dans l'histoire vient moins de ses qualités personnelles que des goûts et des idées de son temps qu'il possédait à un haut degré et dont il s'est fait en quelque sorte la manifestation vivante. Il avait le goût des grandes constructions et le nombre des édifices qu'il a élevés dans Rome est vraiment immense, d'autant plus que tous les grands personnages du temps, stimulés par l'exemple de l'empereur, en élevèrent de leur côté. C'est à cette époque qu'on rapporte le temple de Jupiter tonnant, dont trois colonnes subsistent encore avec leur entablement, le temple de Mars vengeur, qui est figuré sur quelques monnaies, un grand temple dans le forum d'Auguste, dont il reste des débris, le théâtre de Marcellus, le portique d'Octavie, etc.

Le Panthéon d'Agrippa, édifice rond, que précède un portique formé de seize colonnes de granit, marque une innovation dans l'architecture par l'importance de sa coupole et la magnificence de sa décoration. Les murs étaient plaqués en marbre, les caissons ornés de rosettes dorées.

La province participa au mouvement imprimé par la capitale : partout s'élevèrent des arcs de triomphe, des temples dédiés à Auguste, etc.

L'incendie de Rome par Néron fit surgir une ville nouvelle. Les architectes Celer et Sévérus élevèrent la Maison-Dorée dont la magnificence est devenue proverbiale. Ce palais était entouré de portiques d'un développement immense et renfermait des parcs dans son enceinte. On reconstruisit sur un plan régulier les quartiers qui avaient été consumés par le feu. Les maisons eurent moins de hauteur, les rues plus de largeur et la pierre fut partout substituée au bois dans les constructions nouvelles. A partir du règne de Néron, les monuments prennent des proportions gigantesques et commencent à se surcharger d'ornements. Bien que la plupart des constructions élevées sous ce règne aient eu pour but le plaisir de l'empereur, on lui doit de grands travaux d'utilité publique. La fondation du port d'Antium, la

réparation des aqueducs, la grande boucherie, rotonde comprise dans un triple portique, qui est figurée sur une médaille, des thermes et d'autres édifices attestent l'activité de l'architecture.

Les règnes d'Othon, de Galba et de Vitellius furent trop courts pour avoir laissé des constructions importantes, mais Vespasien releva les fortifications de plusieurs villes, rétablit des routes, répara une foule de monuments publics, restaura le Capitole et réédifia pour la troisième fois le temple de Jupiter.

Vespasien consacra le produit des dépouilles de la Judée à élever le temple de la Paix, mais le monument le plus important de son règne est le Colisée, qui est un des ouvrages les plus gigantesques de l'antiquité.

Le règne de Titus, signalé par d'effroyables désastres, la destruction de Pompéi et d'Herculanum, et dans Rome un incendie qui consuma une multitude d'édifices, fut consacré presque entièrement à la réparation de ces malheurs. La conquête de la Judée fut inscrite en bas-reliefs sur un arc de triomphe et le Colisée fut terminé et inauguré par des jeux splendides. Les Thermes de Titus, dont la décoration a servi de modèle aux artistes de la Renaissance, sont un des monuments les plus importants de ce prince, qui mourut sans avoir pu achever la réédification qu'il avait commencée pour réparer les dommages causés dans Rome par l'incendie.

Domitien reconstruisit à nouveau le temple de Jupiter Capitolin, fit creuser une naumachie près du Tibre et entreprit de grands travaux d'utilité publique qui furent achevés par Nerva, dont le nom est surtout attaché à l'aménagement des eaux de Rome et à la réparation des aqueducs.

Trajan a laissé un grand nom dans l'histoire de l'architecture comme dans l'histoire politique. Des villes entières, aujourd'hui détruites, furent fondées par son ordre : Trajanopolis qui porta son nom, Marcianopolis du nom de sa sœur, Plotinapolis du nom de sa femme. L'Asie Mineure fut dotée de monuments importants : l'aqueduc de Nicomédie fut terminé, Pruse eut des thermes, Nicée un théâtre, Sinope un forum, Éphèse un gymnase. L'Italie fut encore mieux partagée. Le port d'Ostie fut complété par un vaste bassin octogone, on en creusa un à Civita-Vecchia, un autre à Ancône. Les habitants d'Ancône reconnaissants élevèrent un arc de triomphe à l'empereur. L'architecte Apollodore jeta sur le Danube un pont immense qui était défendu par deux forteresses. Il figure sur la colonne Trajane, où sont représentées les vic-

toires remportées sur les Daces. Le forum de Trajan, à Rome, était une grande place entourée de portiques. Une basilique et une bibliothèque ornaient le forum, qui était flanqué de deux places semi-circulaires et au milieu desquelles s'élevait la colonne Trajane. Quelques auteurs attribuent à cette époque l'arc de triomphe qui porte aujourd'hui le nom de Constantin, mais l'opinion la plus accréditée est que ce monument a été réellement construit du temps de Constantin, mais avec les matériaux et notamment les bas-reliefs provenant de l'ancien arc de Trajan.

Hadrien fut un grand protecteur des arts et prétendait lui-même au titre d'architecte. On l'accuse même d'avoir fait tuer par jalousie Apollodore, le grand architecte qui avait été l'ami de Trajan. Hadrien a fait faire de grands travaux à Athènes : c'est à lui qu'on doit l'achèvement du temple de Jupiter Olympien qui avait été commencé par Pisistrate. Toutes les villes de la Grèce tinrent à l'orner de statues élevées en l'honneur de l'empereur. Athènes possède encore les restes d'un arc de triomphe dû également à Hadrien, et Pausanias signale comme étant de son règne des temples consacrés à Junon et Jupiter Panhellénien, un superbe gymnase décoré de cent colonnes de marbre et un magnifique portique orné de peintures et de statues. Beaucoup de villes de la Grèce eurent à se louer de la magnificence d'Hadrien. Mégare lui doit un temple d'Apollon, Corinthe ses aqueducs, Mantinée un temple de Neptune. En Égypte, Hadrien fonda la ville d'Antinoé, dédiée à son favori Antinoüs. Il restaura Nicomédie qu'un tremblement de terre avait dévastée, fonda à Nîmes une basilique aujourd'hui détruite. Rome vit s'élever plusieurs temples dont l'un en l'honneur de Trajan ; Capoue reçut son gigantesque amphithéâtre, et la Grande-Bretagne fut pourvue d'une muraille formidable destinée à la défendre. Mais le monument le plus célèbre auquel Hadrien ait laissé son nom est le grand mausolée qu'il éleva au bord du Tibre.

Antonin et Marc-Aurèle furent des philosophes plutôt que des artistes. C'est pourtant à cette époque qu'un grand nombre d'écrivains attribuent une partie des monuments de la période gallo-romaine : à Nîmes, Orange, Saint-Chamas, Cavaillon, etc. Le temple du Soleil à Baalbeck paraît être du même temps. Sous les successeurs des Antonins, l'architecture marche à sa décadence, et quand on arrive à Septime Sévère, la transformation est complète.

Une partie des grands monuments élevés par les Romains sont dus à la munificence des particuliers. Il y avait, parmi les citoyens opulents,

un désir immense de contribuer à la splendeur et à la gloire de leur patrie. Pline cite entre autres un aqueduc et un canal à Nicomédie, un gymnase et un théâtre à Nicée, un aqueduc immense à Sinope : tous ces monuments ont été élevés par des particuliers, et le peuple en jouissait sans y avoir contribué.

Il y avait des fortunes privées prodigieuses, et on gagnait l'estime et la popularité en élevant à ses frais un édifice qui faisait l'orgueil de la ville. Le nom d'Hérode Atticus est le plus célèbre en ce genre. Son père avait trouvé un trésor immense dans une vieille maison, et il voulut, suivant la loi romaine, en donner une partie à l'empereur; mais celui-ci refusa, et comme le trésor était si considérable qu'Atticus déclarait qu'il ne savait comment en user, l'empereur répondit : « Eh bien! abuses-en! » Des constructions gigantesques s'élevèrent alors en Attique, en Épire, en Eubée, dans le Péloponnèse et dans bien d'autres endroits. Plusieurs villes de Grèce et d'Asie honorèrent par des inscriptions celui qu'elles appelaient leur patron et leur bienfaiteur.

De leur côté les municipalités rivalisaient de zèle pour rendre célèbre leur cité par la beauté de ses monuments, et ne voulaient pas rester en arrière des particuliers. On peut juger de l'opulence des villes romaines par les débris qui en restent. Onze villes d'Asie se disputèrent l'honneur d'élever un temple à l'empereur et le sénat fut chargé de choisir entre elles. Laodicée, qui fut rejetée une des premières comme étant trop pauvre, étale aujourd'hui l'immensité de ses ruines, et on se demande avec stupeur ce que devaient être Pergame, Smyrne, Éphèse, Antioche, Alexandrie. D'immenses et magnifiques routes, partant du milieu de Rome, allaient dans toutes les directions, et tous les pays que baigne la Méditerranée étaient sillonnés de chemins tellement solides que plus de dix-huit siècles n'ont pas suffi pour en effacer la trace.

Parmi les architectes romains dont le nom est resté, Caïus Mutius s'est rendu célèbre en élevant le temple de l'Honneur et de la Vertu. Le temple de Mars et le portique du temple de Jupiter Stator sont l'œuvre d'un architecte grec, Hermodore de Salamine. Mais l'architecte qui a pour nous la plus grande importance est certainement Vitruve Pollion, qui vivait sous Auguste, auquel il dédia son célèbre traité d'architecture, qui, malgré quelques obscurités dans la forme, nous donne des renseignements d'autant plus précieux que c'est le seul ouvrage de ce genre qui soit resté parmi tous ceux que les anciens ont écrits sur ce sujet. Vitruve avait élevé à Fano une basilique qui n'existe plus.

Nous avons parlé plus haut de Celer et de Sévère, ainsi que d'Apollodore de Damas. A cette liste trop courte nous pourrions ajouter un assez grand nombre d'architectes dont les noms se trouvent sur des inscriptions tumulaires, mais dont on ne connaît pas les ouvrages. Les auteurs de tant de superbes édifices élevés sous l'empire romain sont pour la plupart inconnus, et leur œuvre seule peut aujourd'hui attester leur génie.

La paix profonde dont le monde avait joui sous les Antonins fut cause que l'activité publique se porta surtout vers les grandes entreprises architectoniques. Mais en même temps l'esprit de la civilisation antique s'était affaibli par l'influence pénétrante d'opinions étrangères. Les anciennes croyances religieuses, ébranlées déjà par les sectes philosophiques, se transformaient sous l'influence de superstitions nouvelles de toute nature venues généralement de l'Orient. Le culte d'Isis et surtout celui de Mythra, mélange des religions assyriennes et persanes, remplaçaient partout les anciennes divinités de l'Olympe grec. La religion syrienne devint presque générale sous Septime Sévère, et la présence d'une famille sacerdotale syrienne sur le trône des Romains eut pour effet de développer le caractère et l'esprit asiatique sur toute l'étendue de l'empire.

En même temps le vieux patriotisme tendait à s'effacer, et tandis que l'art religieux ne s'adressait plus aux dieux de la beauté qu'avait adorés la Grèce, l'enthousiasme pour les anciennes traditions diminuait, les amulettes remplaçaient les statues, les élans mystiques se substituaient aux élans patriotiques, et l'architecture, expression vivante de la société, abandonnait son ancien idéal pour s'enfoncer vers l'inconnu.

C'est l'époque de la grande importance des villes romaines de l'Asie. Les édifices qui les décorent montrent une influence orientale qui ne tardera pas à s'étendre sur tout l'empire. C'est là que s'est opérée la transformation de l'architecture romaine, déjà très-sensible au IIIe siècle de notre ère. Antioche s'enrichit d'édifices de tout genre, fréquemment détruits par les tremblements de terre, mais toujours reconstruits avec une magnificence nouvelle. Les basiliques, les thermes, les aqueducs, les gymnases s'élèvent successivement, et chaque empereur embellit cette cité, qui semble la capitale de l'Orient, comme l'avait été Alexandrie sous les rois Macédoniens.

Le christianisme introduisit dans l'architecture religieuse des besoins nouveaux qui firent promptement abandonner les vieilles tradi-

tions dans les monuments qui relèvent directement de l'art, en même temps que le changement introduit dans les mœurs amena une modification dans les ouvrages d'utilité matérielle. Ce changement se rattache à une modification apportée dans le système militaire.

Tant que les centurions romains, dressés aux vieilles habitudes de la discipline, purent diriger des hommes de nations diverses, les travaux publics furent exécutés d'après les anciennes traditions et il n'y eut pas de modifications importantes dans la construction et l'entretien des routes et des autres grands travaux exécutés par l'armée; mais quand les armées cessèrent de représenter la vieille organisation romaine, quand les légions furent remplacées par les troupes de barbares à la solde des empereurs, il n'y eut plus moyen de les utiliser pour le travail. Il n'y eut pas substitution d'un système nouveau, il y eut des armées, vivant sur le public, et la plupart du temps de rapines, mais ne prenant plus aucune part aux travaux publics.

La construction. — Les Romains, dans leurs constructions, commencèrent par imiter les Étrusques. L'*opus incertum* ou *antiquum* est un genre de maçonnerie qui rappelle les constructions cyclopéennes de la seconde époque en ce sens que les pierres sont irrégulières; mais, au lieu d'être jointes à sec, elles sont liées avec du ciment, qui joue même un rôle important et auquel on donne une saillie visible. Quelquefois les angles des murs sont formés de pierres quadrangulaires ou de briques.

L'*opus reticulatum* qui, du temps de Vitruve, était très-usité, se compose de pierres taillées carrément comme un damier, mais qui sont posées sur l'angle de manière que les joints forment des diagonales croisées. Les architectes romains, lorsqu'ils employaient cet appareil, avaient soin de le couper, de distance en distance, par des assises horizontales et de dresser aux angles des montants latéraux.

L'*opus spicatum* présente des briques posées dans la hauteur, mais alternativement inclinées à droite et à gauche. Cet appareil s'employait aussi pour le pavage des maisons.

L'architecture en plate-bande nécessite l'emploi de matériaux de très-grandes dimensions qui ne se trouvent pas partout. L'inconvénient de ce système, et ce qui l'a empêché d'être d'une application universelle, c'est que l'écartement des points d'appui est subordonné à la grandeur des pierres. Pour former un arc qui permît de donner aux supports un écartement beaucoup plus grand, on tailla les pierres en

forme de coin et on les plaça de telle sorte que les joints fussent le prolongement d'un rayon partant du centre. Mais, comme dans cette construction la pression d'un des côtés sur l'autre produit cette action lente qu'on nomme la *poussée,* on reconnut que s'il se trouvait un joint au milieu de l'arc, la poussée serait beaucoup plus grande et risquerait d'entraîner la rupture de l'arc. Alors on plaça au milieu une pierre centrale qu'on nomme la clef et qui en assure la solidité : c'est ainsi que les claveaux se trouvent former un nombre impair. Pour ajouter la solidité apparente à la solidité réelle, le constructeur romain donne à la clef une saillie plus grande qu'aux autres claveaux et la décore souvent de sculptures.

On attribue généralement aux Étrusques l'honneur d'avoir inventé le système de voûte qui a prévalu dans l'architecture romaine. La voûte n'est qu'un prolongement de l'arc : elle peut s'allonger pour former une galerie ou se contourner en formant une coupole. Quand l'arc repose sur les pieds-droits, c'est une arcade. Ainsi, tandis que la ligne droite, horizontale ou verticale, est dominante dans l'architecture grecque, la ligne courbe devint un trait décisif dans les édifices romains.

Le mélange de l'arc et de la plate-bande fut le résultat naturel de la fusion de l'art grec et de l'art romain. Il est difficile de condamner d'une manière absolue un style qui a produit le Colisée, le théâtre de Marcellus et bien d'autres monuments que nous admirons, et qui a d'ailleurs le mérite de présenter une alternance souvent agréable entre les lignes droites et les lignes courbes. Cependant il faut reconnaître que ce mélange n'est pas conforme à la logique de l'architecture primitive. La colonne qui, en principe, est un support, devient une décoration lorsqu'elle est adossée au pied-droit. Les Romains, qui étaient excellents constructeurs, avaient une vive admiration pour l'art grec, et en se l'appropriant, ils le dénaturèrent, ils lui prirent ses formes, mais en leur ôtant la signification qu'elles avaient en Grèce. C'est ainsi que dans l'intérieur même des édifices, ils placèrent des corniches, simulant un toit saillant et destiné à recevoir les eaux du ciel.

Le mur joue dans les constructions romaines un rôle très-important et se plie à toutes les formes que lui demande l'architecte. Un mur circulaire peut être très-solide sans avoir besoin d'être très-épais. On a même comparé les murs à une feuille de papier qui, étendue en ligne droite, ne saurait se tenir debout, tandis que si on la roule pour en former un cylindre creux, elle se soutiendra facilement d'elle-même. Mais

l'épaisseur et la solidité d'un mur se calcule d'après la charge qu'il doit porter, et les Romains, en élevant une coupole sur une enceinte circulaire, nous ont laissé d'admirables modèles dont le Panthéon d'Agrippa est un exemple.

Les *bossages*, dont les Romains ont fait grand usage, sont assez rares chez les Grecs. Pourtant dans le piédestal du monument choragique de Lysicrate, la rudesse de la base est accusée par des refends assez prononcés. Les Romains ont surtout employé le bossage dans les édifices de défense et d'utilité publique, tels que des portes de ville ou de murailles; mais quelquefois aussi dans des monuments d'un autre ordre comme le mur circulaire du temple de Vesta.

Dans la maçonnerie romaine les briques jouent un très-grand rôle. Il y a des murs dont l'épaisseur est solidifiée par des arcs en briques, et l'archivolte d'un grand nombre d'arcades est faite avec des briques carrées ou ayant la forme d'un coin. Les briques étaient aussi fort usitées en Grèce, quoiqu'il soit resté fort peu de constructions en briques qui puissent être attribuées aux Grecs avec certitude.

Les ordres romains. — *L'ordre toscan*, décrit par Vitruve, ne saurait être considéré comme constituant un système architectonique spécial. D'après Vitruve, la colonne toscane devait avoir sept diamètres dans sa hauteur, qui était égale au tiers de la largeur totale de l'édifice. Il y avait une base composée souvent d'une plinthe, d'un tore et d'un filet, et le chapiteau comprenait un tailloir, un ove et un gorgerin avec astragale et filet. Les préceptes de Vitruve ne peuvent être vérifiés pour l'ordre toscan, puisqu'il n'existe aucun temple étrusque. Mais plusieurs monuments funéraires nous montrent les rapports et les différences qui existent entre le toscan et le dorique grec qui en a été le principe.

L'entablement des temples étrusques était généralement construit en bois et c'est ce qui explique pourquoi ces monuments ne se sont pas conservés. Leur plan avait à peu près la même ordonnance que ceux des temples grecs. Pourtant leur forme rectangulaire était moins longue et se rapprochait davantage du carré. Leur façade présentait habituellement six colonnes, et le fronton était orné de figures en terre cuite ou en bronze. D'après le récit de Plutarque, Tarquin fit faire par des artistes étrusques un char en terre cuite pour couronner le fronton du temple de Jupiter Capitolin.

Les mutules étrusques étaient sur un plan horizontal et non sur un

plan incliné comme les mutules grecques. La base placée sous les colonnes, la direction horizontale des mutules, l'absence des cannelures dans les fûts, la présence d'un astragale et d'un filet sur le gorgerin du chapiteau et la forte saillie de la corniche, sont les caractères qui distinguent les monuments d'ordre dorique élevés par les Romains, qui ont toujours leur origine dans les temples étrusques.

Au reste, les Romains ont peu usé de l'ordre dorique, dont le caractère rude et simple ne convenait pas à leur goût pour l'ornementation



Fig. 571. — Chapiteau du temple de Mars vengeur, à Rome. (Ordre corinthien.)

riche et somptueuse. L'ordre inférieur du théâtre de Marcellus, à Rome, est considéré comme le plus beau type du style dorique chez les Romains.

L'ionique des Romains diffère de l'ionique des Grecs par certains caractères distinctifs. Ainsi Vitruve demande pour l'entablement des denticules sous le larmier et nous n'en trouvons pas dans les édifices du temps de Périclès, qu'il faut toujours prendre pour type de l'art grec dans sa plus grande pureté.

Les denticules sont de petits blocs carrés, taillés en manière de dents, dont la forme rectangulaire semblait sans doute aux Athéniens un peu rude, pour un style qui cherche avant tout la grâce. Toutefois

les Romains ont encore ici pu s'appuyer sur une tradition grecque du temps d'Alexandre, car les temples des villes grecques de l'Asie, et notamment celui de Minerve Poliade à Priène, nous offrent des denticules qui sont, il est vrai, de très-petites proportions. Enfin le Pandrosion d'Athènes présente des denticules, mais qui ne sauraient représenter l'extrémité saillante des chevrons selon l'explication que Vitruve donne des denticules, puisque ce petit édifice n'a pas de toit.

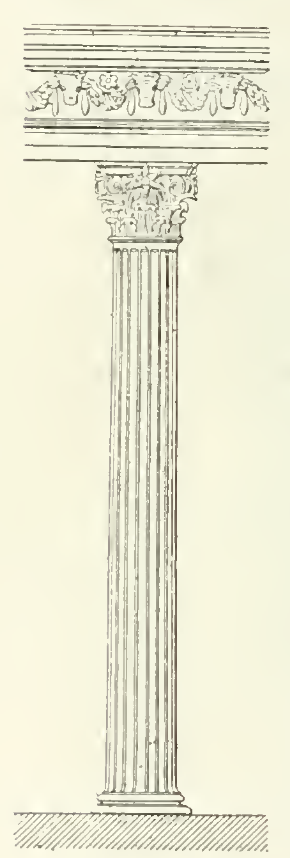


Fig. 573. — Colonne du temple de Vesta. (Tivoli.)

L'étage supérieur du théâtre de Marcellus, à Rome, est considéré comme le type le plus parfait de l'ordre ionique chez les Romains. Ici la colonne n'a pas de cannelures, la frise de l'entablement est demeurée lisse, et le chapiteau est plus maigre que chez les Grecs. Mais il y a dans l'ionique romain comme dans l'ionique grec de grandes variétés. Au temple de la Fortune virile, les cannelures qui montent jusqu'au haut du fût sont bien loin de produire un aussi bel effet que le gorgerin qu'on voit dans le temple de Minerve Poliade à Athènes.

L'ordre corinthien (fig. 574), que les architectes de la période macédonienne avaient employé déjà de préférence aux autres, marque aussi le triomphe de l'architecture romaine à sa grande époque. Mais si les Romains ont fait un usage presque continuel de l'ordre corinthien, ils ont su en graduer le caractère par le nombre des moulures et la différence des profils (fig. 575).

Généralement, dans les monuments romains, les colonnes de granit ou de porphyre ont été laissées lisses, tandis que les colonnes de marbre reçoivent vingt-quatre cannelures. Dans les temples de Vesta, d'Antonin et Faustine, on trouve la base attique, tandis que les colonnes du Panthéon d'Agrippa et du temple de Jupiter tonnant présentent la base ionique. Le corps du chapiteau est le plus souvent orné de trois rangs de feuilles formant panache, et des volutes qui partent du second rang

supportent les angles du tailloir, au milieu duquel se trouve souvent une petite rose (fig. 576).

La décoration de l'entablement présente la plus grande variété. « On voit, dit M. Batissier, sur certaines frises des génies soutenant des guirlandes, comme au temple de Jupiter sur le Quirinal et au petit temple de Baalbeck; ou bien encore des lions, des griffons, des bœufs, des hippogriphes, des candélabres; au temple de Jupiter ton-

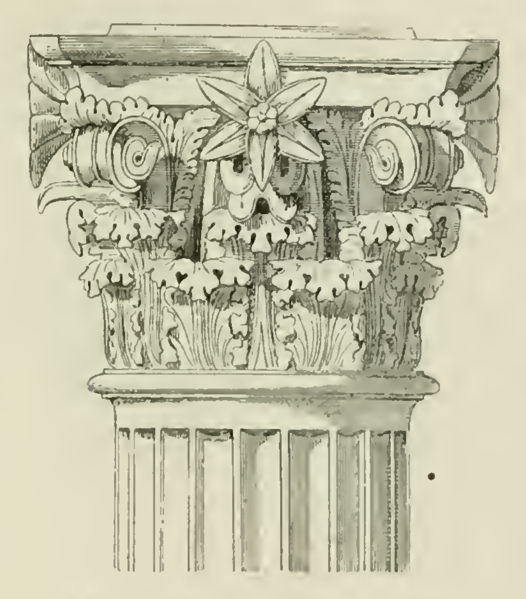


Fig. 576. — Chapiteau corinthien, temple de Vesta. (Tivoli.)

nant, la frise présente des vases et des instruments sacrés. On trouve des corniches corinthiennes qui n'ont point de larmier, comme au temple de la Paix, au Colisée et à l'arc des Lions, à Vérone. Il en est où l'on a mis deux quarts de rond taillés d'oves, l'un sous le denticule l'autre au-dessus, ainsi qu'on en a un exemple au temple de la Paix. Il y en a où l'ove est sous le denticule, le grand talon étant au-dessus comme aux trois colonnes du Vatican. Quelques-uns, comme au Panthéon, au temple de Faustine et à celui de la Sibylle, n'ont point de denticules taillés; cela est suivant le précepte de Vitruve. On voit des corniches corinthiennes sans modillons : telles sont celles des temples de

la Sibylle, de Faustine et du portique de Septimius. Le frontispice de Néron présente des modillons carrés à plusieurs faces. Les espaces carrés entre les modillons sont ornés de rosaces très-saillantes et assez diverses. Le larmier, quand il existe, est tout lisse ou rehaussé de canaux et même de méandres. Il est rare que les moulures de la corniche soient simplement profilées; elles sont presque toujours taillées d'oves, de feuillages ou de raies-de-cœur. »



Fig. 577. — Chapiteau corinthien du portique d'Octavie.
(A Rome.)

On a donné le nom d'*ordre composite* à une variété de l'ordre corinthien; mais depuis longtemps on a cessé de considérer le composite comme un ordre spécial. L'arc de Titus peut servir de type pour le composite. Les feuilles du chapiteau sont d'acanthe, et les volutes angulaires, qui rentrent dans le vase du chapiteau, sont ornées sur les côtés d'un rinceau parti du fleuron qui est au milieu du tailloir.

On retrouve dans d'autres monuments des chapiteaux dont la décoration est un mélange de corinthien et d'ionique, comme il y en a où l'on voit, parmi les feuillages, des trophées, des aigles (fig. 577), des

masques d'hommes, des poissons, des têtes de bœufs, etc. Mais un changement dans la décoration ornementale du chapiteau ne saurait constituer un ordre spécial.

On remarquera seulement que toutes ces fantaisies, qui se sont introduites peu à peu dans le chapiteau corinthien, s'éloignent de plus en plus du type primitif, pour se rapprocher insensiblement des modèles dont se sont inspirés les architectes pendant la première partie du moyen âge.

Comme l'apparence des monuments romains est empruntée à l'art grec, on en conclut habituellement que les Romains n'ont rien inventé et qu'ils n'ont fait qu'imiter les Grecs. C'est une double erreur : l'art grec n'existe qu'à la condition d'être logique, c'est-à-dire d'unir dans une même pensée l'apparence et la réalité, tandis que l'art romain garde son génie propre dans la construction et n'emprunte sa parure aux Grecs qu'en la transformant selon ses besoins. L'art grec subsiste dans les monuments religieux des Romains; mais, dans les monuments civils, c'est-à-dire dans ceux qui constituent en propre l'architecture romaine, il s'efface absolument puisque son principe disparaît.

L'arcade romaine est essentiellement liée au pied-droit, qu'il soit accompagné ou non d'une colonne à titre d'ornement.

On commettrait une grande injustice en jugeant l'architecture romaine d'après les temples, puisque dans les monuments religieux, ils se sont tenus à peu de chose près au maintien d'une tradition dont il faut chercher l'origine en Grèce. Mais les édifices romains destinés à des usages civils resteront toujours comme d'admirables modèles, qui n'ont pas leur équivalent ailleurs. Si on peut blâmer, en principe, la superposition des ordres dans les monuments à plusieurs étages, on ne peut nier du moins que cette superposition n'ait été faite avec une grande logique et un goût souvent exquis. En plaçant en bas les pesantes constructions doriques, et en haut les motifs plus légers de l'ordre corinthien, les Romains ont trouvé le meilleur usage qu'on pût faire des colonnes grecques employées comme décoration.

La décoration. — La peinture décorative doit être envisagée surtout sous le rapport des convenances, c'est-à-dire du lien qui la rattache à l'édifice qu'elle décore, et nous sommes forcés de convenir que nos idées à ce sujet sont complètement différentes de celles des Grecs.

Nos peintres, lorsqu'on les appelle pour prêter leur concours à la décoration d'un monument, ne manquent jamais de se récrier contre l'architecte qui n'a pas distribué la lumière à leur gré, ou qui leur a donné des surfaces trop restreintes ou des panneaux trop élevés, de sorte qu'à les entendre on est tenté de se demander si c'est la peinture qui a mission de faire valoir l'édifice, ou bien si c'est l'édifice qui a

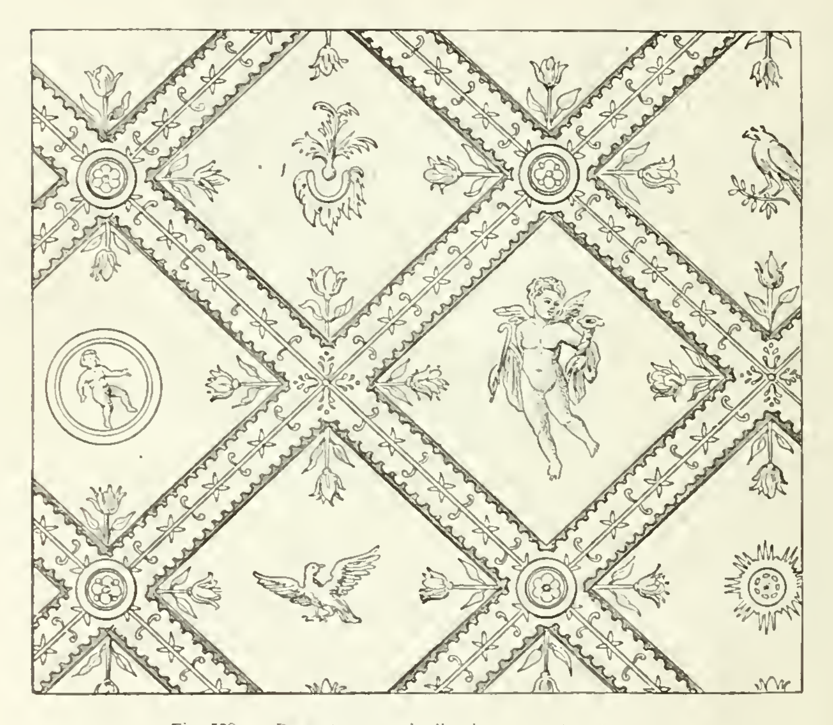


Fig. 578. — Décoration murale d'après une peinture antique.

mission de faire valoir la peinture. Cet antagonisme n'avait jamais lieu en Grèce, parce que la peinture n'était pas considérée comme un art purement imitatif, mais bien plutôt comme un art décoratif, relevant de l'architecture, et se servant de l'imitation comme un moyen et non comme un but.

Les anciens ne faisaient pas de plafonds à sujet. Le peintre n'était donc pas dans la nécessité de placer au-dessus de la tête des spectateurs un sujet conçu comme un tableau ordinaire, ce qui implique

l'absurde, ou de faire plafonner sa composition en montrant ses figures en raccourci et vues par la plante des pieds, ce qui est rarement heureux. Primitivement les caissons des plafonds recevaient une décoration purement ornementale, des étoiles, par exemple. Plus tard Pausias



Fig. 579. — Décoration murale d'après une peinture antique.

de Sicyone imagina d'y peindre des oiseaux, des fleurs ou des petites figures isolées, qu'il était facile de voir au premier coup d'œil, et qui n'avaient aucune prétention à produire l'illusion d'un sujet.

Un autre point important à constater dans le système décoratif des anciens, c'est la division en compartiments.

Les plafonds étaient décorés d'après le système ornemental que nous appelons *arabesques*. C'étaient des rinceaux de feuillages, des

méandres distribués le long des poutres. Les caissons offraient des étoiles, des rosaces, et plus tard des masques, des têtes ou des figures isolées. La décoration des caissons par des peintures ou des sculptures

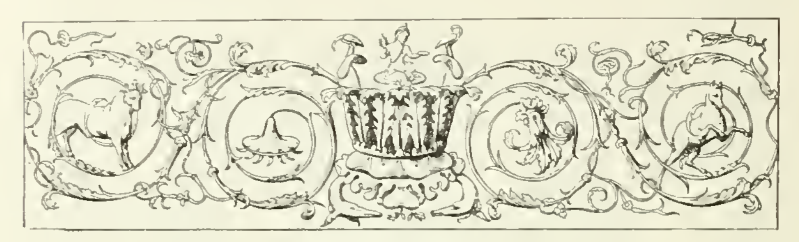


Fig. 580. — Rinceaux.

peintes se retrouve dans toute l'antiquité, depuis les monuments d'Athènes jusqu'à ceux de Baalbeck et de Palmyre.

Il nous reste malheureusement bien peu de plafonds antiques, par la raison que les maisons sont toutes effondrées; mais nous pouvons nous en faire une idée approximative, au moins quant à la disposition,



Fig. 581. — Arabesque, peinture antique.

par une décoration analogue qui se retrouve sur quelques murailles verticales. La figure 578, par exemple, nous offre dans chaque compartiment soit un petit enfant tenant un emblème, soit un oiseau ou une fleur. Dans la figure 579, un enfant ailé alterne avec une femme à demi nue, et toujours des fleurs s'échappent des angles, au centre desquels paraît une rosace qui se relie à la suivante par une tige feuil-

luc. Il est bon de noter aussi que ces petites figures sont toujours placées diagonalement, de manière à rompre les lignes du carré qu'elles sont chargées de décorer.

Les anciens ont trouvé dans leurs arabesques un thème inépuisable de fantaisies délicieuses. Le règne végétal s'y mêle à des représentations d'animaux réels ou fantastiques. Les couleurs, toujours très-vives, ne sont jamais disparates, et la forme, toujours élégante, cherche les combinaisons décoratives les plus agréables pour l'œil. Ici (fig. 580), ce

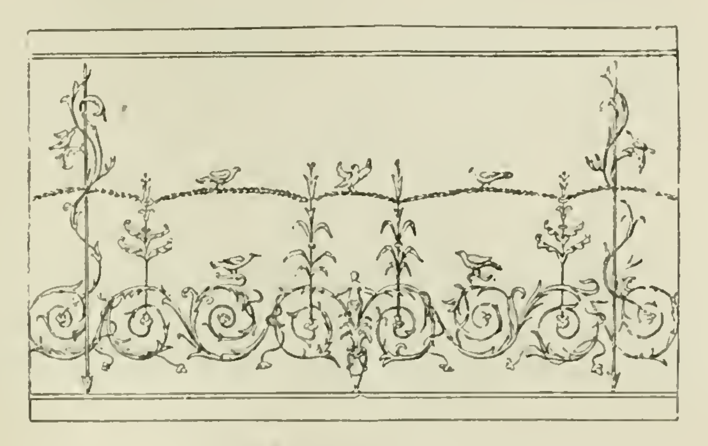


Fig. 582. — Peinture décorative.

sont des bœufs ou des chevaux qui courent parmi les enroulements de feuillages, et alternent avec des fleurs d'une dimension impossible. Plus loin (fig. 581), ce sont des chevaux ailés dont la croupe se termine en tiges de plantes ou en larges feuilles, et qui surgissent de chaque côté d'une petite Psyché aux ailes de papillon.

Le mélange des oiseaux avec les guirlandes de feuillages et les rinceaux est très-fréquent sur les peintures décoratives de Pompéi. La figure 582 en offre un modèle d'une rare élégance. Sur la figure 583, les oiseaux ne sont plus posés sur une guirlande, mais sur de frêles tiges de plantes qui s'enroulent en laissant échapper des feuilles et viennent ensuite se rejoindre au centre.

Voici, figure 584, une décoration ornementale d'une conception assez bizarre, mais d'une grâce exquise par la disposition des lignes. Sur une feuille de nénufar, ou de plante aquatique, un rat, la queue

en l'air, guette un papillon placé sur une autre feuille et, en face d'eux, un serpent à gros ventre se dresse sur sa queue et semble regarder ce

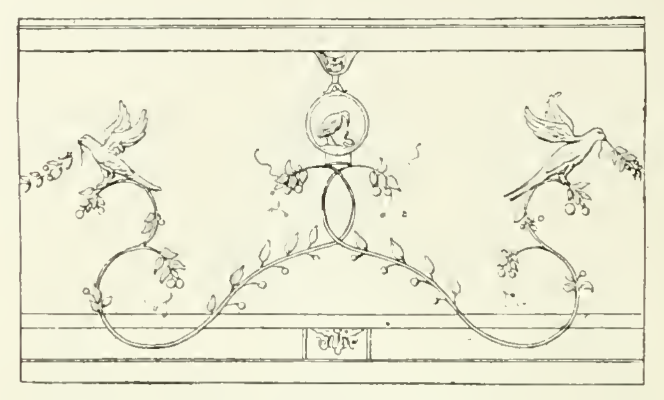


Fig. 583. — Peinture décorative.

qui va se passer. Tout cela est supporté par des rinceaux qui s'enroulent en laissant échapper des fleurs ou des feuillages.

Les chèvres et les cerfs bondissent à travers les enroulements du feuillage (fig. 585, 586) ou bien sous les festons de vignes chargées de

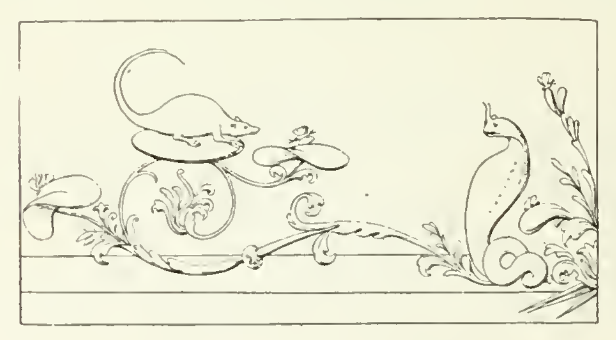


Fig. 584. — Peinture décorative.

raisin : les paons, les oiseaux aquatiques jouent parmi les pampres. Les centaures, les sphinx, les griffons, les tritons et les sirènes, se mêlent aux enroulements du feuillage et se combinent avec les masques tragiques ou comiques, les enfants montés sur des dauphins. Les lions (fig. 587, 588), les cerfs, les hippocampes et les ichthyocentaures cou-

rent à travers les rinceaux qui les enlaçent, et mille fleurs étranges, roses imaginaires, convolvulus fantastiques, s'échappent de tiges bizarrement contournées (fig. 589, 590, 591, 592). Des colonnes de verdure grimpent le long des murailles, les insectes et les petits oiseaux

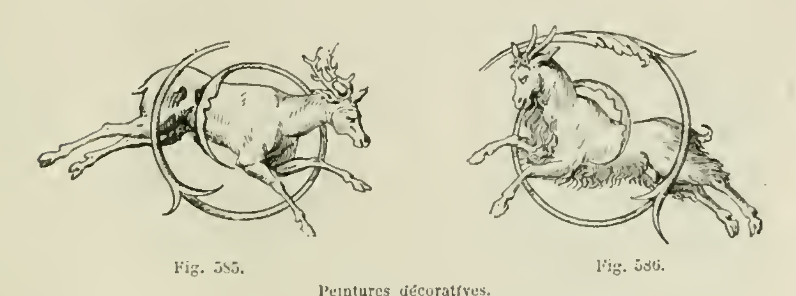


Fig. 585. Fig. 586.
Peintures décoratives.

se posent sur les branches légères qui s'en échappent discrètement, des poissons, accrochés par des rubans, pendent aux détails de l'ornement, des amours et des danseuses d'un dessin charmant s'encadrent dans de gracieux losanges.

La peinture d'architecture et d'ornement tient une place plus importante encore que les paysages ou les sujets mythologiques. Mais ce mot d'architecture ne doit pas tromper le lecteur; il ne s'agit nullement

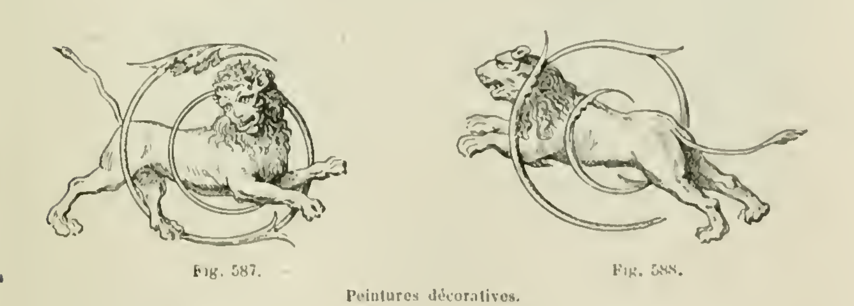


Fig. 587. Fig. 588.
Peintures décoratives.

ici de représentations de monuments réels. Ce sont des colonnades fantastiques, des palais d'une construction impossible, et qui ne peuvent exister qu'en rêve; des fleurs, des arabesques, des guirlandes, mêlées à de minces colonnettes d'or toutes enrubanées, des plantes grimpantes avec des oiseaux et des papillons qui volent autour, des danseuses et au milieu de tout cela un peuple de griffons pour décorer

les angles, de sphinx pour former les supports, de petits amours pour courir dans les frises, des lions et des cerfs courant à travers les rinceaux, des figures assises sur le calice des fleurs, tout un monde imaginaire inventé pour le plaisir des yeux, où rien n'est logique, où rien n'est possible, mais où tout est absurbe et charmant. L'ornement pom-



Fig. 589.



Fig. 590.

Peintures décoratives.

péien, condamné par le classique Vitruve, attaqué comme un non-sens par une foule de critiques, sera toujours étudié par les décorateurs amis de la fantaisie et reste comme un des types du génie antique, bien moins raide et guindé que ne le prétendent les puristes.

Ces gracieuses conceptions, qui se reliaient souvent à des colon-



Fig. 591.



Fig. 592.

Peintures décoratives.

nettes fantastiques (fig. 593), appartiennent surtout à l'époque d'Auguste, mais, à cette époque même, ce genre de décoration avait trouvé des détracteurs qui voyaient là une décadence de l'art. Vitruve, nous l'avons dit, ne cache pas son opinion à ce sujet.

« La peinture, dit Vitruve, est la représentation des choses qui sont ou qui peuvent être, comme d'un homme, d'un édifice, d'un navire ou de tout autre objet que ce soit dont on imite la forme et la

figure. Les premières choses que les anciens aient représentées sur les enduits sont les différentes bigarrures du marbre; ensuite ils ont fait des compartiments de cercles et de triangles jaunes et rouges. Ils essayèrent après cela de représenter la vue de leurs édifices par l'imitation des colonnes et de leurs amortissements élevés; et lorsqu'ils ont voulu peindre en des lieux spacieux, ils y ont dessiné des perspectives comme sont celles des théâtres, pour les tragédies, pour les comédies et pour les pastorales; dans les longues galeries ils peignaient des paysages représentant différents sites : les uns représentaient des ports, des promontoires, des rivages, des fleuves, des fontaines, des ruisseaux; les autres des temples, des bocages, des troupeaux, des bergers; et en quelques endroits ils ont fait des sujets. Ce genre de peinture représente les dieux tels qu'ils sont décrits dans les fables, ou certains événements, comme les guerres de Troie et les voyages d'Ulysse dans les diverses parties du monde, de manière à ce que le paysage entre toujours dans leurs dessins; mais dans toutes leurs compositions ils ont constamment imité la nature et rendaient les objets tels qu'ils étaient naturellement. »



Fig. 593. — Colonnette, sur une peinture de Pompéi.

On peut, à la rigueur, comprendre le dédain d'un architecte pour des représentations de constructions qu'il juge irréalisables. Mais si l'on veut bien admettre un moment le point de vue du décorateur, dont l'imagination s'exerce sans contrôle comme sans danger pour la solidité d'un édifice imaginaire, on est obligé de convenir qu'il y a souvent dans cette architecture toute de caprice les plus ravissants motifs d'ensemble. Des personnages ne se rattachant à aucun sujet déterminé sont souvent mêlés à ces architectures peintes. La figure 594 montre une femme qui tient une sorte de cassolette, encadrée dans un gracieux portique que décore dans sa partie supérieure un personnage ailé conduisant deux chevaux.

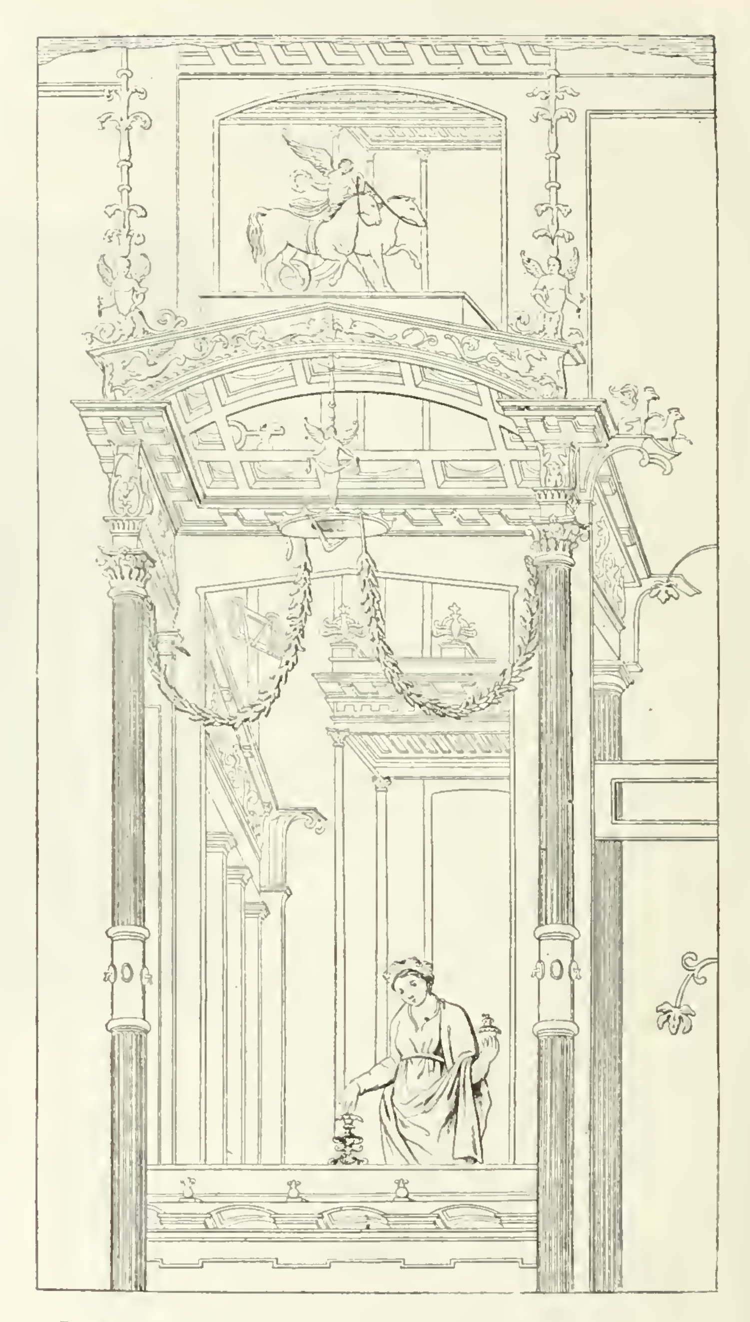


Fig. 591. — Représentation architectonique. (D'après une peinture de Pompéi.)

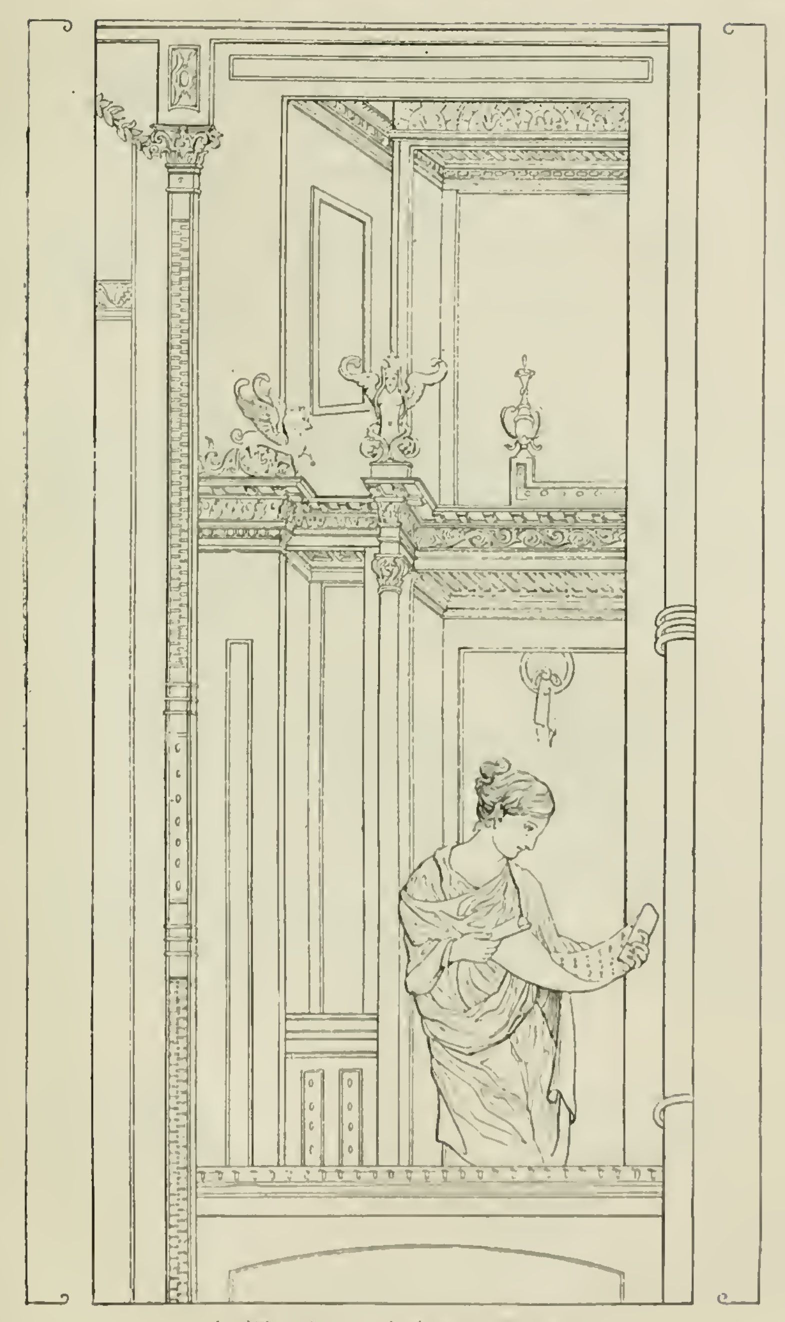


Fig. 595. — Peinture d'architecture. (Pompei.)

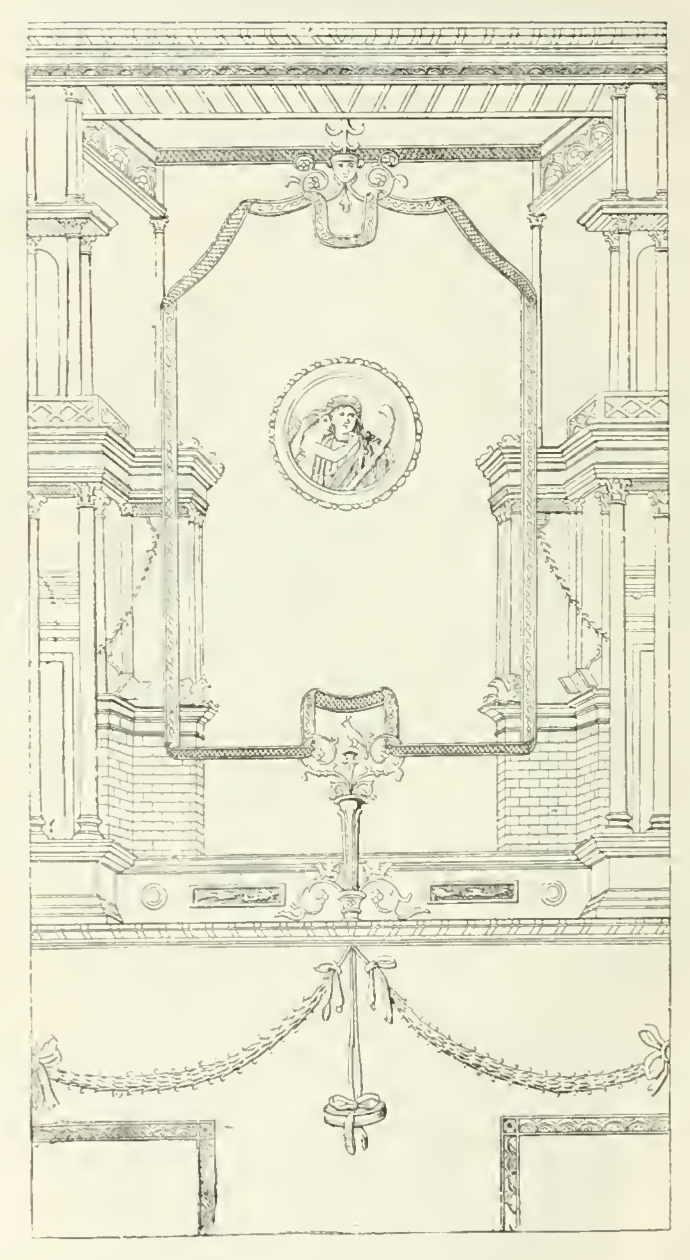


Fig. 596. — Représentation architecturale.

(D'après une peinture de Pompéi.)

Dans la figure 595 le fond de la partie qui est au premier plan est rouge et le grand pilastre est blanc, ainsi que la bande qui traverse en largeur la partie supérieure. La corniche intérieure et la frise sont rouges; l'hippogriffe posé sur la corniche est vert. Tout le reste est

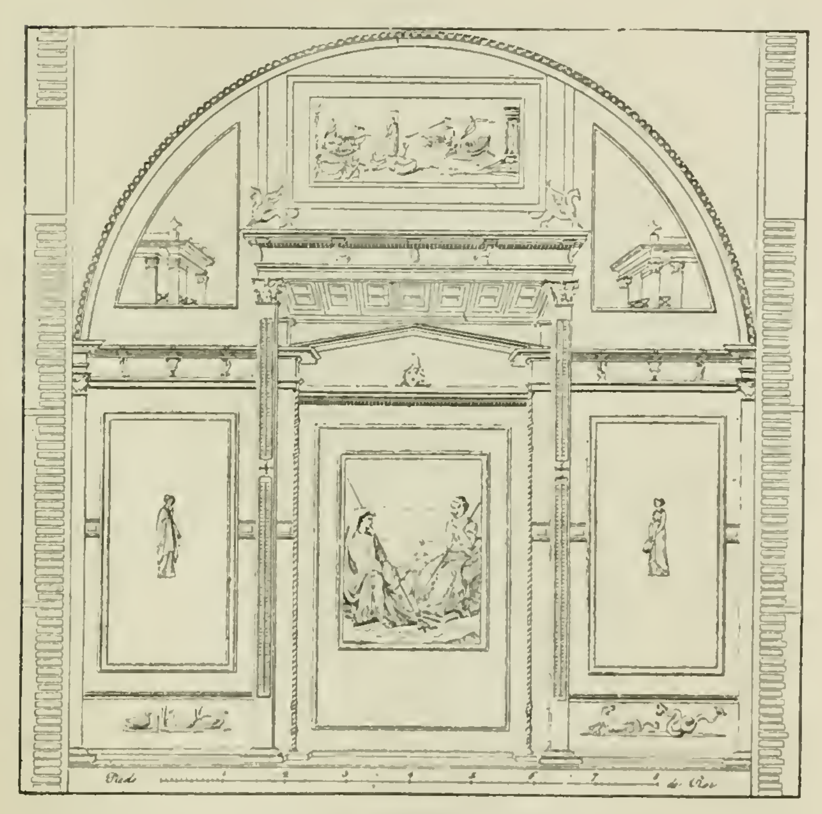


Fig. 597. — Représentation architecturale.
(D'après une peinture antique.)

jaune. La jeune femme qui lit au premier plan porte une tunique verte et un manteau d'un rouge pâle.

L'architecture entre dans la décoration peinte à un titre purement ornemental. Ce ne sont pas des édifices existant ou même pouvant exister qui figurent le plus souvent sur les murs de Pompéi, ce sont des rêves bizarres, mais charmants, où toutes les lois de la construction sont méconnues, aussi bien que celles de la perspective, où la vrai-

semblance est violée comme à plaisir. Des colonnades fantastiques se parent de mille couleurs arbitraires, au milieu de palais incohérents, des portiques dont les minces colonnettes se croisent de cent façons diverses, des galeries aériennes, des statues, des cavaliers, des tritons

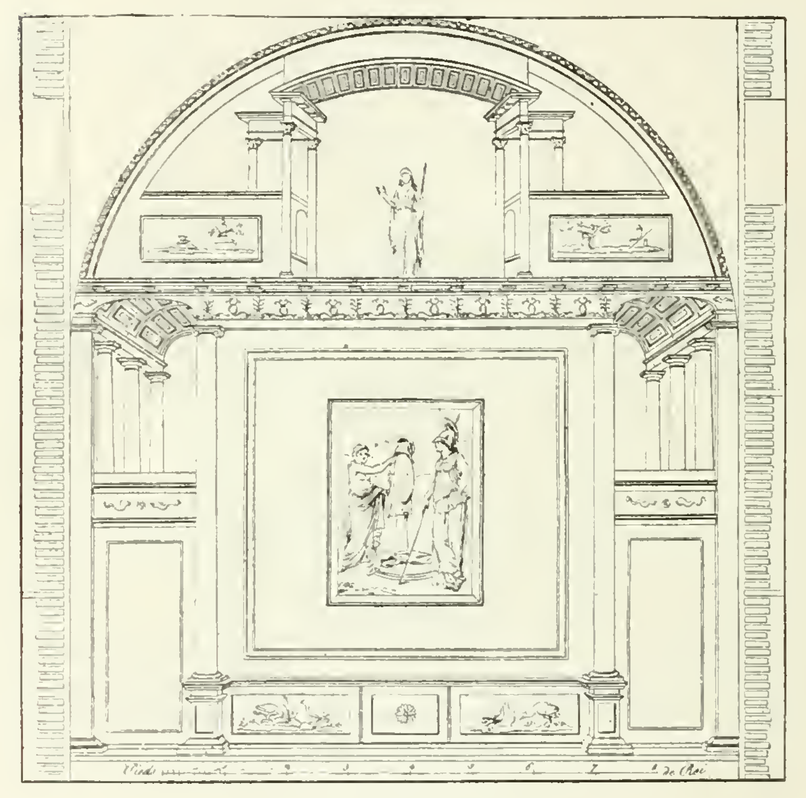


Fig. 598. — Peinture murale antique.

ou des sphinx, jouant sur les entablements, forment partout les assemblages les plus piquants et les plus imprévus (fig. 596).

Les peintures d'une maison antique, découvertes dans la villa Negroni, à Rome, étaient, suivant Raphael Mengs, les mieux entendues qu'il ait jamais vues. Il y a dans cette décoration un gracieux mélange d'architecture peinte, d'arabesques, de figures isolées et de sujets. Deux pilastres d'ordre composite occupent le milieu de la muraille qui est divisée dans sa largeur en trois compartiments (fig. 975.) Celui du

milieu représente Vénus et Adonis : ce sujet occupe tout le panneau, tandis que les deux autres sont décorés seulement par une figure isolée. Des animaux fantastiques peints dans le bas, une petite scène maritime dans le haut, sous le cintre, complètent cette décoration dont l'ensemble architectonique est des plus gracieux. Le sujet central avait fait donner à cette pièce le nom de salle d'Adonis.

C'est Vénus et Mars qui forment le sujet principal de la décoration

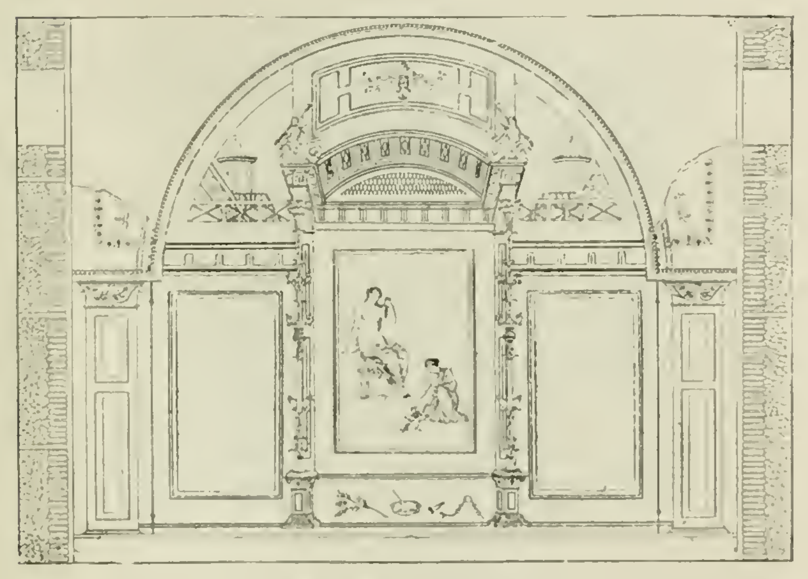


Fig. 599. — Peinture murale antique.

représentée figure 598, et on retrouve encore Vénus dans la figure 599, mais cette fois assise sur un rocher et accompagnée d'une nymphe. Dans ces deux décorations, qui sont également tirées de la villa Negroni, on remarquera que le sujet qui occupe le milieu ne forme qu'un accident, important il est vrai, d'un ensemble qui est surtout ornemental. Le compartiment qui l'encadrait était rouge vif dans l'une des deux peintures et jaune dans l'autre. Les colonnettes, les candélabres formant piédestal, les pampres et les ornements divers sont en général d'une grande vivacité de ton, mais l'ensemble offre cette sobriété de décors qui est toujours le trait distinctif du goût des Grecs et des Romains.

Les auteurs sont en cela d'accord avec les rares fragments qui nous sont restés de la peinture murale des anciens. Lucien décrit ainsi la décoration d'un appartement : « On doit encore admirer la beauté des plafonds, qui ne présentent aucune superfluité dans les ornements, aucune surcharge qui choque le goût, mais un emploi convenable et mesuré de l'or sans qu'on puisse reprocher d'avoir plaint le métal. Ainsi la voûte de cet appartement, ce qu'on pourrait appeler la tête, présente, sans autre parure, un aspect aimable ; elle n'a d'or que

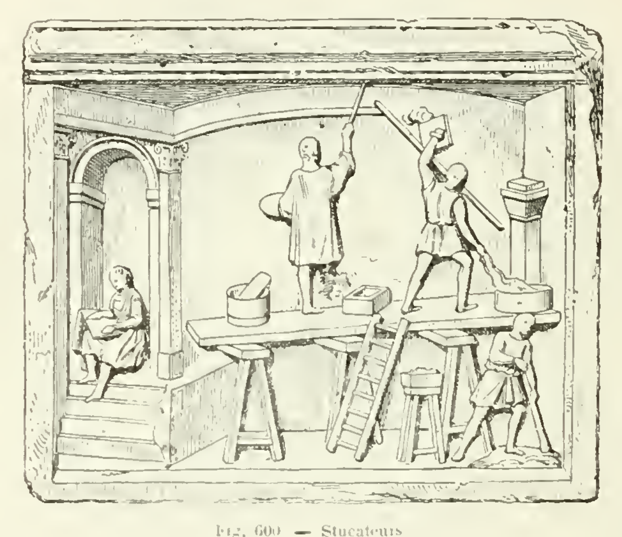


Fig. 600. — Stucateurs

(D'après un bas-relief gallo-romain.)

comme le ciel embelli, pendant la nuit, d'étoiles qui brillent de distance en distance, et fleuri de feux qui ne luisent que par intervalles. Si, en effet, ces feux étincelaient de toutes parts, loin que le ciel nous parût beau, il serait terrible. Ici, au contraire, on voit que l'or n'est pas inutile, ni répandu parmi les autres ornements que pour le seul plaisir de la vue ; il brille d'un éclat agréable et colore de ses reflets l'appartement tout entier. Lorsque la lumière vient à frapper cet or, ils forment ensemble une clarté vive, qui répand au loin la sérénité de ses rayons. Quant aux autres ornements de l'appartement, aux peintures des murailles, à la richesse des couleurs, à la vivacité, à la perfection et à la vérité du dessin, on peut les comparer à une prairie émaillée de fleurs ; seulement, ces fleurs se fanent, se dessèchent, se changent

et perdent leur fraîcheur, tandis qu'ici le printemps est perpétuel, la prairie toujours fraîche, les fleurs éternelles, car la vue seule les touche et cueille ce spectacle enchanteur. »

Xénophon dit, en rapportant une opinion de Socrate : « En un mot, la plus belle maison et la plus agréable est celle où l'on peut se retirer avec le plus d'agrément en toutes saisons, et renfermer avec le plus de sécurité tout ce que l'on possède. Quant aux peintures et aux variétés de couleurs, elles ôtent plus d'agrément qu'elles n'en procurent. » Il faut conclure de là que des peintures existaient déjà chez les particuliers à Athènes au temps de Socrate, et que dans l'opinion du philosophe, une bonne distribution et la faculté de placer toutes choses convenablement était préférable à une profusion de peintures qui encombrent les murailles et occupent une place qu'on aurait eu avantage à utiliser autrement.

Constatons toutefois que ce n'est qu'à partir d'Alexandre que leur usage devint général. On sait qu'Agatharchus a décoré la maison d'Alcibiade, mais tout le monde n'est pas Alcibiade, et son exemple ne saurait faire loi dans la question. Les artistes grecs de la grande période se souciaient peu des particuliers ; ils préféraient garder leur talent pour la décoration des édifices, et se présenter ainsi aux suffrages du public. Les peintres pompéiens doivent être rattachés, pour les traditions de leur art, aux écoles de peintures qui florissaient sous les successeurs d'Alexandre. A cette époque, les mœurs étaient changées et les particuliers avaient gagné ce qu'avait perdu la vie publique.

Les Romains employaient beaucoup de stuc pour masquer certaines parties de la construction qui ne devaient pas être vues au dehors.

Un bas-relief gallo-romain découvert à Sens, où il était encastré dans les restes de l'ancienne muraille, montre des stucateurs et des peintres montés sur leurs échafaudages et travaillant à la décoration d'une salle (fig. 600).

Le Pavage. — En Grèce, le pavage des édifices se faisait en briques ou en marbre. Les dalles, généralement de couleurs variées, étaient souvent disposées pour former divers dessins. Les ornements le pavage se prêtent à toutes les idées, à tous les caprices : grecques, entrelacs, rinceaux, festons, enroulements se trouvent à profusion dans les pavages antiques. Il est difficile de savoir quel genre de décoration les Grecs ont adopté en premier lieu, mais d'après la tournure de leur esprit, ami des alternances et des ornements répétés, on peut admettre que le pavé devait répondre à la décoration du plafond, et que

ses compartiments diversement colorés étaient disposés en vue d'un accord avec les caissons des soffites et de la voûte. Le goût pour les pavages de diverses couleurs a existé chez les Grecs comme chez les Ro-

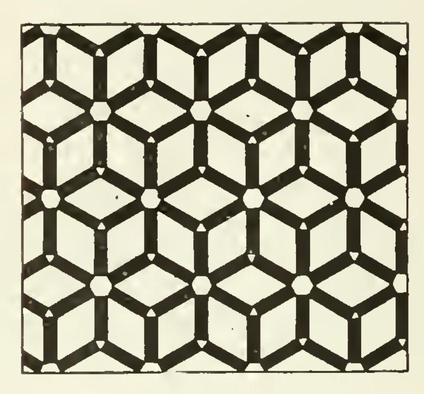


Fig. 601. — Pavage hexagone.

mains et les formes habituelles du dallage antique se sont conservées traditionnellement pendant une grande partie du moyen âge.

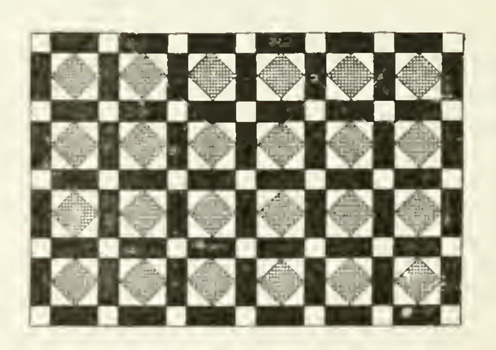


Fig. 602. — Pavage en carreaux de couleurs.

La variété infinie de dessins qu'on peut obtenir rien qu'avec des lignes droites se voit dans la figure 601 qui se compose d'hexagones se coupant par l'intersection des angles de chacun d'eux dans la partie centrale de l'autre, dans la figure 602 formée de carrés et de rectangles de nuances diverses, dans la figure 603 qui forme des hexagones et des carrés alternés, dans la figure 604, où les hexagones se coupent

de lignes qui les divisent d'une façon très-oompliquée en apparence, quoique très-simple comme principe ornemental, etc. C'est ici qu'on

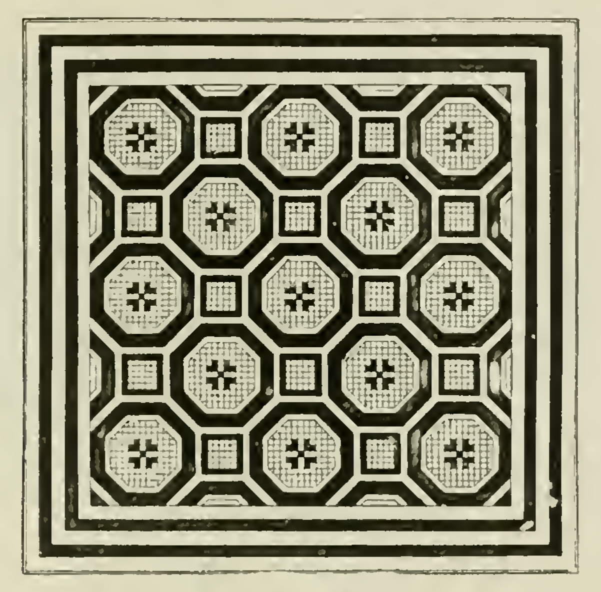


Fig. 603. — Pavage.

peut voir les ressources immenses qu'offre au dessinateur l'agencement

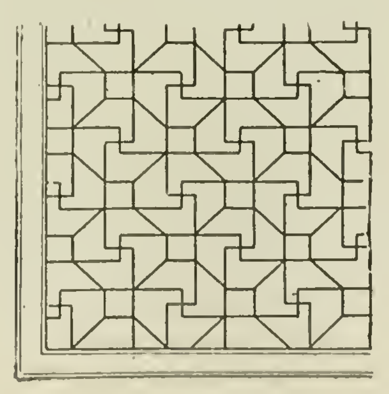


Fig. 604. — Pavage.

des lignes géométriques. Malgré le désordre apparent de cette figure, elle montre un dessin tout aussi régulier que celui de la figure 605 qui,

au premier abord, a l'air de présenter beaucoup plus de symétrie. La figure 606, qui se compose de triangles et d'hexagones séparés par des

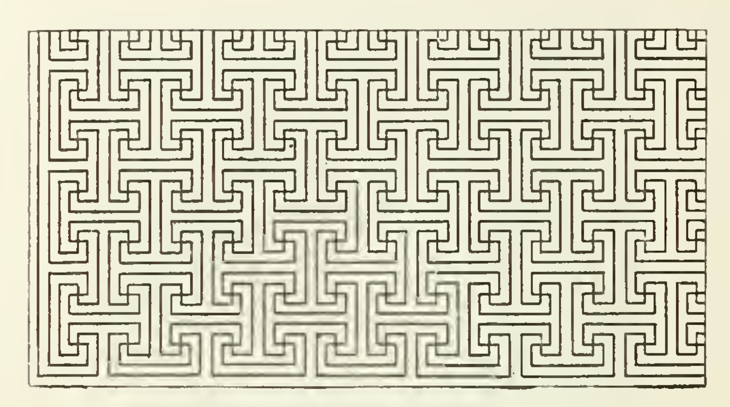


Fig. 605. — Mosaïque grecque.

rectangles, est encore une variante de celles qu'on a vues précédemment.

C'est une grecque, dont les bandes simulent une saillie, que nous

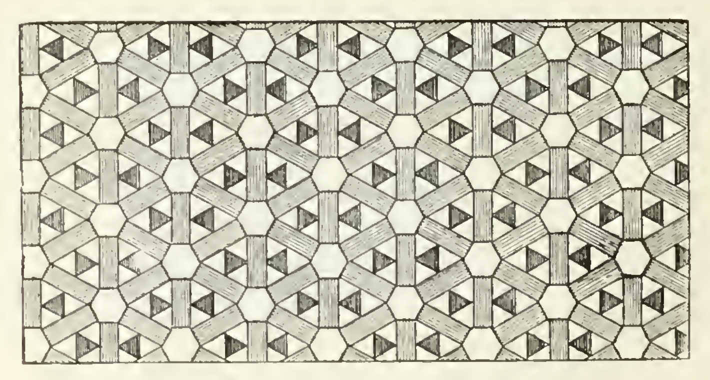


Fig. 606. — Mosaïque, à Sainte-Marie de Cosmedins.

présente la figure 607, dont le type se trouve à Pompéi avec de nombreuses variantes.

Dans la figure 608, nous voyons des carrés qui jouent avec des cercles de la façon la plus originale, mais avec la figure 609, nous trouvons une série de cercles qui, en s'emboîtant les uns dans les autres,

produisent un hexagone. Ces cercles, en effet, ne sont pas complétement ronds; les pans coupés qui les produisent sont composés de car-

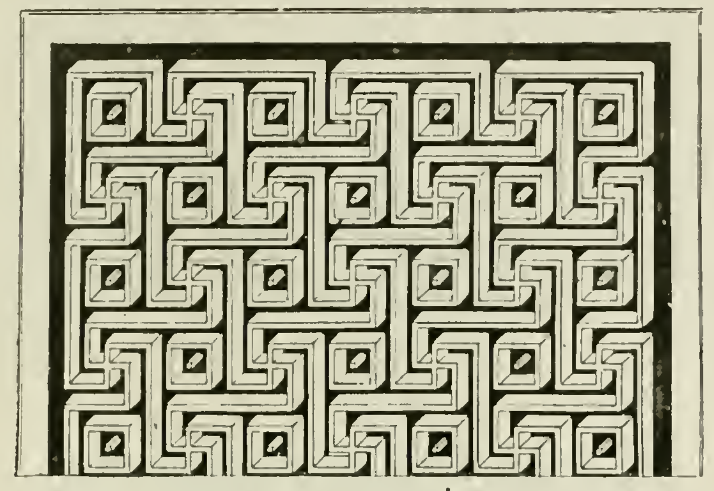


Fig. 607. — Pavage avec des grecques.

rés et de triangles alternant de manière à produire une apparence circulaire.

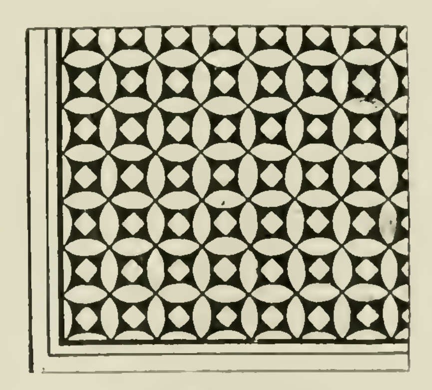


Fig. 608. — Pavage.

La figure 610 est un labyrinthe entouré par des tours, dont quatre sont percées d'une porte centrale. Les lignes noires simulant les murs, il faut partir d'une de ces portes et revenir au point de départ en sui-

vant l'espace libre indiqué par le blanc: il y a là un souvenir mytholo-

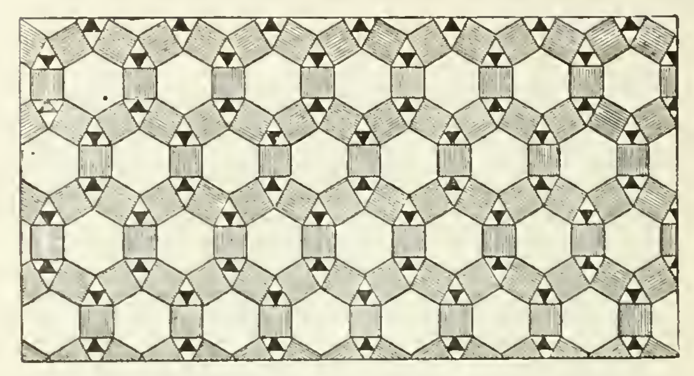


Fig. 609. — Mosaïque, à Sainte-Croix de Jérusalem.

gique du labyrinthe bâti par Dédale dans l'île de Crète et des palais qui l'entouraient.

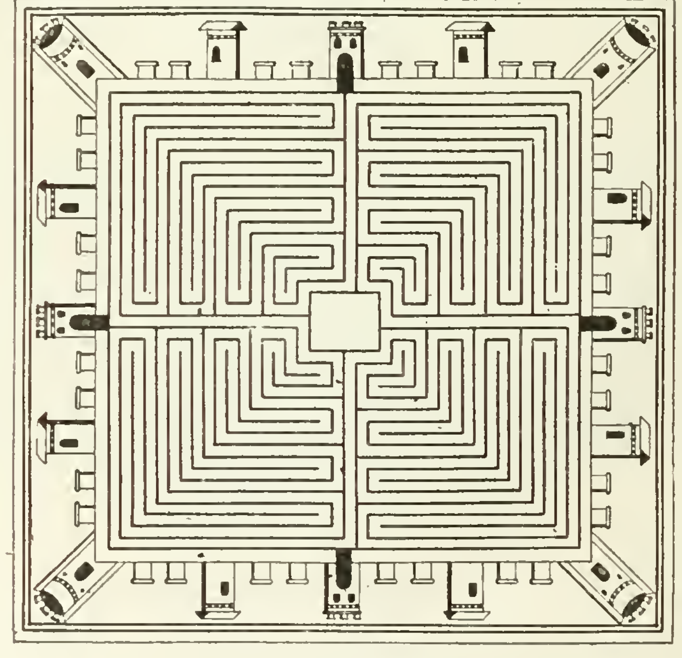


Fig. 610. — Labyrinthe.

L'ornement des figures 611 à 613, exclusivement composé de

lignes courbes qui se détachent sur un fond clair et s'encadrent dans

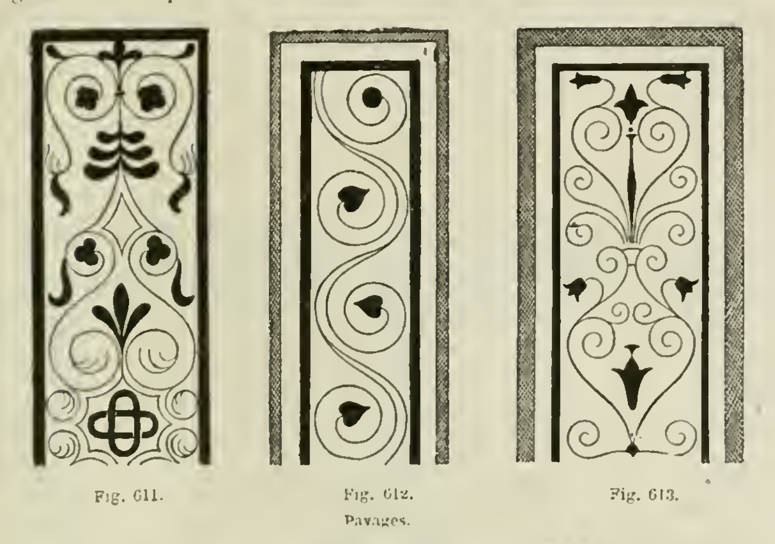


Fig. 611. Fig. 612. Fig. 613.

Pavages.

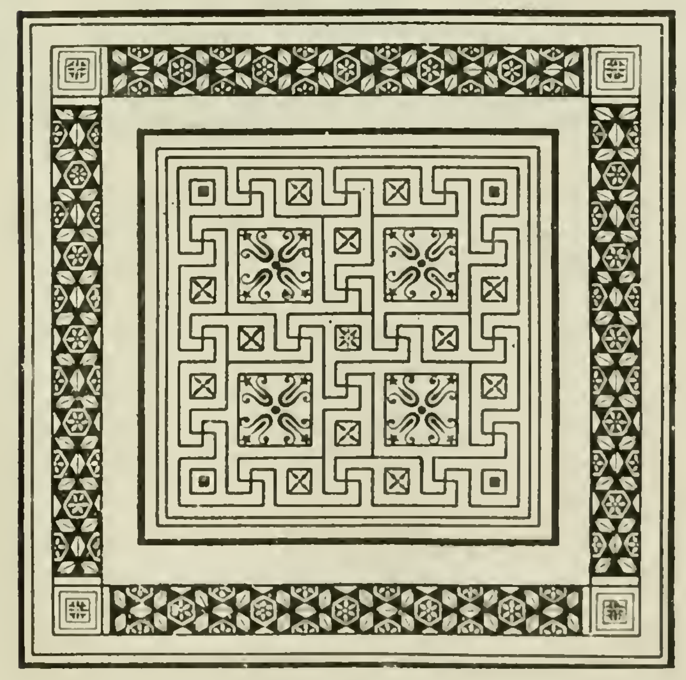


Fig. 614. — Pavage.

un rectangle noir, présente des combinaisons d'un goût charmant.

Nous arrivons à un ornement un peu plus compliqué, composé d'une tige qui s'enroule et aboutit à une feuille dont la pointe regarde le haut et le bas alternativement. Mais la figure 614, bien que composée presque exclusivement de lignes droites, forme un ensemble décoratif complet, par le balancement ingénieux des formes et par la variété des teintes.

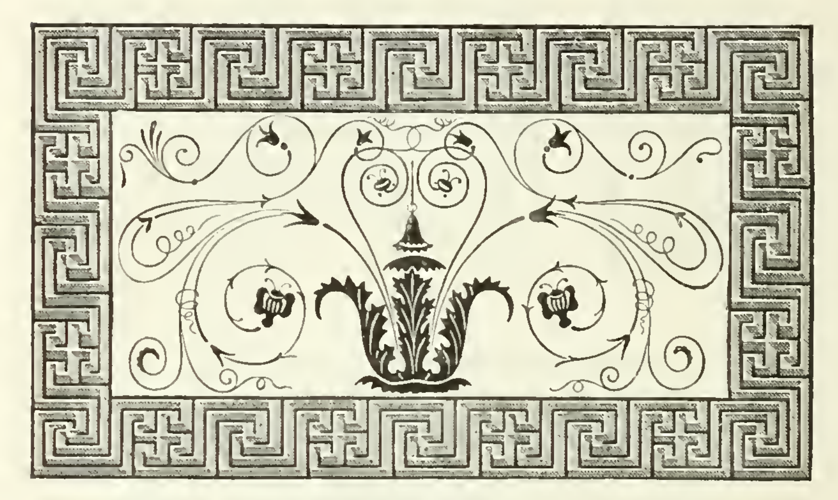


Fig. 615. — Mosaïque à Pompéi.

Enfin, la figure 615 nous montre un ornement extrêmement gracieux, mais qui appartient à la mosaïque plutôt qu'au pavage proprement dit.

Les édifices. — Les Romains ont laissé dans tous les pays qu'ils ont occupés des souvenirs grandioses de leur domination. Nous avons parlé déjà des grandes voies de communication qui reliaient les provinces entre elles (page 326), ainsi que du forum, qui occupait, en général, le point central de la cité. Si nous en croyons Vitruve, la construction d'une ville nouvelle devait être conforme à certains règlements, fondés sur une longue expérience. L'orientation des rues principales et l'emplacement des principaux édifices n'avait rien d'arbitraire. « Après avoir fixé la division des rues, dit-il, il faudra choisir l'emplacement des édifices qui sont d'un usage commun à toute la ville, tels que les temples, le forum et autre lieu de réunion pour les citoyens; car si la ville est sur le bord de la mer, il faudra que la place

publique soit près du port, tandis que si la ville est éloignée de la mer, le forum devra être au centre. Les temples des dieux tutélaires, de même que ceux de Jupiter, de Junon et de Minerve, seront placés dans l'endroit le plus élevé, afin que de là on découvre la plus grande partie des murailles de la ville ; les temples de Mercure, d'Isis et de Sérapis seront placés dans le marché, et ceux d'Apollon et de Bacchus, proche le théâtre; lorsqu'il n'y aura point de lieu particulièrement destiné pour les exercices, ni d'amphithéâtre, le temple d'Hercule sera placé près le cirque ; celui de Mars dans un champ hors de la ville, de même que celui de Vénus qui doit être proche les portes. Les motifs de cette disposition sont expliqués dans les livres des aruspices toscans, qui veulent que les temples de Vénus, de Vulcain et de Mars soient bâtis hors la ville, d'abord pour éviter aux jeunes gens et aux mères de famille les occasions de débauche qui se présenteraient si le temple de Vénus était dans la ville; ensuite pour préserver les maisons du péril des incendies, en attirant hors la ville, par des sacrifices à Vulcain, tous les effets de la puissance de ce dieu (Vulcain est le feu personnifié). Enfin, ils pensent, en plaçant le temple de Mars hors les murailles, empêcher les meurtres et les querelles parmi les citoyens et les assurer contre les entreprises des ennemis. Le temple de Cérès doit encore être bâti hors la ville, en un lieu reculé, et où l'on ne soit obligé d'aller que pour y sacrifier, parce que ce lieu doit être abordé avec beaucoup de respect et avec une grande sainteté de mœurs. Les temples des autres dieux doivent aussi être placés dans des lieux commodes pour leurs sacrifices. »

Les temples romains ne diffèrent pas essentiellement par leur forme de ceux dont nous avons parlé à propos des Grecs (page 438); nous reviendrons sur leur disposition à propos des cérémonies qui s'y accomplissaient. Ce n'est pas dans les édifices religieux que l'architecture romaine a montré sa puissante originalité, c'est surtout dans ceux qui étaient consacrés à l'utilité publique ou aux amusements du peuple.

Il subsiste aujourd'hui bien peu de choses des temps primitifs de Rome. L'édifice le plus important dont il soit fait mention pendant cette période est le *grand cloaque*, dont la construction, faite par un architecte étrusque, est attribuée au règne de Tarquin l'Ancien. Ce canal excitait au plus haut point l'admiration des Romains. La voûte est formée de voussoirs ou pierres taillées en coins et dirigées vers le centre de la courbe, et c'est un des plus anciens, sinon le plus ancien

exemple de constructions de ce genre. Il est remarquable que le monument qui marque le plus dans les débuts de l'histoire romaine soit un égout ; mais c'est conforme au génie administratif et pratique qui a toujours caractérisé les Romains. La *prison Mamertine*, bâtie par Ancus Martius, et le *cirque Maxime*, commencé par Tarquin le Superbe, se rattachent à la même période.

Quoique bien inférieure, sous ce rapport, à l'époque impériale, la période républicaine a élevé un grand nombre de monuments, mais il y en a fort peu qui soient parvenus jusqu'à nous. Parmi ceux qui ont laissé des vestiges, il faut citer les grandes voies romaines, dont le nombre s'est considérablement accru sous l'empire, mais dont le principe et le mode de construction appartiennent à la république. La voie Appienne, qui va de Rome à Capoue, fut la première grande route romaine. On dit que ce sont les Carthaginois qui ont les premiers pavé leurs routes, mais le système employé par les Romains se rattache à un mode de construction tout particulier. Le *pont Sublicius*, quelques-uns des aqueducs de la campagne de Rome, le tombeau des Scipions, celui de Cécilia Metella, sont tout ce qui reste aujourd'hui de la période républicaine.

Parmi les monuments de l'empire qui sont encore debout, en totalité ou en partie, dans l'ancienne Rome, il faut citer le Panthéon d'Agrippa, le Colisée, le Théâtre de Marcellus, les Thermes de Titus, de Caracalla, les arcs de Titus, de Septime-Sévère, de Constantin, les colonnes Trajane et Antonine, tous les débris épars dans le forum, le Temple de Vesta, les restes des basiliques, des aqueducs, des routes, les ruines du Palatin, etc., etc. Toutes ces ruines, qui témoignent de la grandeur romaine, ne peuvent pourtant nous donner qu'une idée bien incomplète des palais, des temples et des portiques dont la ville éternelle était autrefois couverte.

Les ruines du palais des Césars sont dans un état de délabrement qui ne permet pas de juger quel pouvait être l'aspect de l'édifice extérieurement, et les fouilles qu'on a exécutées sur le mont Palatin sont plus intéressantes pour l'archéologie que pour l'art proprement dit. Il faut renoncer à connaître, autrement que par des descriptions écrites, les magnificences que les empereurs avaient accumulées sur ce point. Pas une seule des habitations occupées par les riches patriciens de Rome n'a laissé de ruines apparentes, et il faut se tenir pour satisfait quand on peut en fixer l'emplacement avec certitude. Des portiques superbes embellissaient Rome et servaient de promenades publiques.

Quatre colonnes du *portique d'Octavie* sont tout ce qui reste aujourd'hui de ces richesses perdues.

De magnifiques débris qui subsistent dans un grand nombre de villes d'Italie, en Gaule, en Espagne, en Grèce, en Afrique et en Asie témoignent encore aujourd'hui du style grandiose de l'architecture romaine. Un grand nombre d'entre eux ont été décrits et représentés dans la première partie de ce travail et nous aurons encore à y revenir quand nous parlerons des thermes, des cirques, des théâtres, des hippodromes, à propos des usages auxquels ces monuments étaient consacrés, ou des fêtes qu'on y donnait.

Les architectes. — La profession d'architecte avait une grande importance à Rome. Cependant on sait bien peu de choses sur ce qui les concerne. Nous savons pourtant que les gouverneurs de province avaient à cœur de trouver des hommes assez habiles pour satisfaire la passion qu'ont toujours montrée les Romains pour les monuments. Une lettre de Pline le Jeune nous montre qu'ils faisaient quelquefois intervenir directement l'empereur dans leurs projets.

« Pline à l'empereur Trajan,

« Le théâtre de Nicée, bâti en très-grande partie, mais encore inachevé, a déjà coûté plus de dix millions de sesterces (1,770,000 fr.). C'est du moins ce que l'on me dit, car je n'ai pas encore vérifié le compte. Je crains que cette dépense ne soit inutile. Le théâtre s'affaisse et s'entr'ouvre déjà, soit par la faute du terrain, qui est humide et mou, soit par celle de la pierre, qui est mince et sans consistance. Il y a lieu de délibérer si on l'achèvera, si on l'abandonnera, ou même s'il faut le détruire; car les appuis et les constructions dont on l'étaie de temps en temps me paraissent moins solides que dispendieux. Des particuliers ont promis un grand nombre d'accessoires, des basiliques autour du théâtre, des galeries qui en couronnent les derniers gradins. Mais ces travaux sont ajournés, depuis qu'on a suspendu la construction du théâtre qu'il faut d'abord achever. Les mêmes habitants de Nicée ont commencé, avant mon arrivée, à rétablir un gymnase que le feu a détruit; mais ils le rétablissent beaucoup plus considérable et plus vaste qu'il n'était. Cela leur coûte encore, et il est à craindre que ce ne soit sans utilité; car il est irrégulier, et les parties en sont mal ordonnées. Outre cela, un architecte (à la vérité, c'est le rival de l'entrepreneur), assure que les murs, quoiqu'ils aient vingt-deux pieds de large, ne peu-

vent soutenir la charge qu'on leur destine, parce qu'ils ne sont point liés avec du ciment et flanqués de briques. Les habitants de Claudiopolis creusent aussi, plutôt qu'ils ne bâtissent, un bain immense dans un bas-fond dominé par une montagne. Ils y emploient l'argent que les sénateurs surnuméraires, que vous avez daigné agréger à leur sénat, ont déjà offert pour leur entrée, ou payeront dès que je leur en ferai la demande. Comme je crains que les deniers publics dans une de ces entreprises et que dans l'autre vos bienfaits ne soient mal placés, je me vois obligé de vous supplier d'envoyer ici un architecte pour déterminer le parti à prendre à l'égard du théâtre et des bains. Il examinera s'il est plus avantageux, après la dépense qui a été faite, d'achever ces ouvrages d'après le premier plan, ou bien de changer ce qui doit l'être, de déplacer ce qui doit être déplacé. Car il faut craindre, en voulant conserver ce que nous avons déjà dépensé, de perdre ce que nous dépenserons encore. »

Voici maintenant la réponse de l'empereur :

« Trajan à Pline,

« C'est à vous, qui êtes sur les lieux, d'examiner et de régler ce qu'il convient de faire relativement au théâtre de Nicée. Il me suffira de savoir à quel parti vous vous êtes arrêté. Le théâtre achevé, n'oubliez pas de réclamer des particuliers les accessoires qu'ils ont promis d'y ajouter. Les Grecs aiment beaucoup les gymnases, et ce goût excessif pourrait bien leur avoir fait entreprendre indiscrètement celui-ci. Mais il faut, sur ce point, qu'ils se contentent du nécessaire. Quant aux habitants de Claudiopolis, vous leur ordonnerez ce que vous jugerez le plus à propos sur le bain dont ils ont, dites-vous, si mal choisi l'emplacement. Vous ne pouvez manquer d'architectes. Il n'est point de province où l'on ne trouve des gens entendus et habiles; à moins que vous ne pensiez qu'il soit plus court de vous en envoyer d'ici, quand nous sommes obligés de les faire venir de Grèce. »

-Une autre lettre du même Pline, à un architecte qu'il emploie, n'est pas moins curieuse à connaître :

« Pline à Mustius,

« Je me vois obligé, par l'avis des aruspices, de reconstruire et d'agrandir un temple de Cérès qui se trouve dans mes terres. Quoique

vieux et petit, il est très-fréquenté à une époque fixe; aux ides de septembre, le peuple s'y assemble de tous les pays d'alentour. On y traite beaucoup d'affaires; on y fait et on y acquitte beaucoup de vœux. Mais, près de là, on ne trouve aucun abri contre le soleil ou contre la pluie. J'imagine donc qu'il y aura tout à la fois piété et munificence à élever un temple somptueux, et à joindre au temple un portique; l'un pour la déesse, l'autre pour les hommes. Je vous prie donc de m'acheter quatre colonnes de marbre, de telle espèce qu'il vous plaira, et tout le marbre qui peut être nécessaire pour paver le temple et en incruster les murs. Il faut aussi commander ou se procurer une statue de la déesse. Le temps a mutilé dans quelques parties la statue de bois que l'on y avait anciennement placée. Quant au portique, je crois ne devoir rien faire venir du pays où vous êtes. Je vous prie seulement de m'en tracer la forme. Il n'est pas possible de le construire autour du temple, environné d'un côté par le fleuve, dont les rives sont fort escarpées, de l'autre par le grand chemin. Au delà du chemin est une vaste prairie, où il me semble qu'on pourrait fort bien élever le portique en face du temple, à moins que vous n'ayez à me proposer quelque chose de mieux, vous dont l'art sait si bien surmonter les obstacles que lui oppose la nature. Adieu. »

On voit ici que Pline demande à son architecte de lui tracer la forme d'un portique. Mais comment un architecte montrait-il un projet d'édifice? Il y a là un problème qui n'est pas encore résolu. Il est bien difficile de supposer que pour répondre à un programme déterminé, l'architecte ait donné une vue perspective de son édifice, car l'emploi de la perspective pittoresque est tout à fait contraire à tout ce que nous savons de la manière de dessiner des anciens. Mais il est permis de supposer qu'à côté du plan et du dessin géométral, l'architecte faisait une petite maquette en relief, tenant lieu de dessin perspectif, ce qui serait tout à fait conforme aux habitudes antiques. Toutefois ce n'est là qu'une hypothèse à l'appui de laquelle on ne saurait invoquer aucun document positif.



Fig. 616. — Architecte.

La figure 616, tirée d'un bas-relief qui décorait un sarcophage antique, représente un architecte avec les instruments de sa profession. Les Romains n'avaient pas d'écoles publiques pour l'enseigne-

ment de l'architecture, et chacun était libre de prendre le titre d'architecte, de sorte qu'à côté d'hommes extrêmement instruits, il y en avait d'autres fort ignorants, surtout vers la fin de l'empire. En effet, parmi les causes qui ont amené la décadence des arts à la fin de l'empire romain, il faut mettre en première ligne la substitution des esclaves aux travailleurs libres. Cette substitution s'est faite surtout pour le travail des artisans qui, n'ayant plus l'espoir d'obtenir les avantages que procure le talent, s'acquittaient sans aucun amour de la besogne qui leur était imposée. On ne voit le nom d'aucun esclave parmi les artistes qui ont acquis de la célébrité, mais les architectes véritables avaient à subir une concurrence terrible des bâtisseurs de maisons, affranchis pour la plupart et n'ayant fait aucune des études qui constituent l'architecte. Mais précisément parce qu'ils ne soupçonnaient pas les questions de goût, et qu'ils étaient ignorants dans la science de la construction, ils proposaient des devis très-bon marché qui séduisaient les particuliers, quoique bien souvent la ruine ait été, pour le propriétaire, la suite inévitable de ces ridicules marchés.

Dans toutes les grandes familles, il y avait les affranchis faisant travailler les ouvriers sous leurs ordres, et qui, toujours prêts à satisfaire des caprices qui leur rapportaient, se souciaient fort peu de la tradition et des lois impérieuses de l'art. Comme ils ne manquaient pas de prendre le titre d'architectes, qu'ils déshonoraient, cette noble profession tomba dans un tel discrédit, qu'on disait d'un jeune homme qui n'était bon à rien : « On n'en peut faire qu'un crieur public ou un architecte. »

Un grand nombre de maisons particulières étaient bâties d'une façon pitoyable, et si nous en croyons Strabon et Juvénal, on ne pouvait faire dix pas dans une rue sans trouver une maison étayée. Aussi il y avait continuellement des accidents, qui tenaient à ce que les entrepreneurs à forfait faisaient à leur profit des économies sur les matières employées. « Il faut noter, dit Pline, que ce qui cause la ruine de tant de maisons vient de ce qu'on épargne la chaux des murailles, qui par cette raison n'ont pas la graisse qu'elles devraient, et ne sont liées comme il leur appartient. »

Les guerres civiles perpétuelles qui signalèrent la fin de l'empire jetaient une grande perturbation dans les fortunes privées. Les édifices publics eux-mêmes étaient souvent construits à la hâte, et quand le christianisme devint la religion de l'Etat, le zèle des chrétiens s'attacha à détruire beaucoup d'antiques monuments, principalement les

temples, mais on n'apportait aucun discernement dans le choix de ceux qui étaient chargés d'en construire de nouveaux.

Parmi les architectes romains qui ont acquis de la célébrité, le plus connu est Vitruve (fig. 617). Aucun des monuments qu'il avait élevés n'est parvenu jusqu'à nous, et sa réputation dans les temps modernes est due à un *Traité d'architecture*, en dix livres, adressé à l'empereur Auguste. C'est le seul ouvrage de ce genre que l'antiquité nous ait laissé. Outre des renseignements techniques extrêmement précieux sur la manière de bâtir et sur la décoration, on y trouve quelques renseignements historiques d'un grand intérêt. Vitruve, après avoir énuméré tous les auteurs grecs qu'il a consultés pour écrire son livre, se plaint que les Romains aient si peu écrit sur l'architecture. « Car, dit-il, Fussitius a été le premier qui en ait fait un excellent volume; Terentius Varro a écrit aussi neuf livres sur les sciences, et il y en a un qui traite de l'architecture. Publius Septimius en a écrit deux; mais nous n'avons point d'autres écrivains sur cette matière, quoique de tout temps il y ait eu des citoyens romains grands architectes qui en auraient pu écrire fort pertinemment. Les architectes Antistates, Antimachides et Périnos avaient commencé, à Athènes, les fondements du temple que Pisistrate faisait bâtir à Jupiter Olympien, et cet ouvrage demeura imparfait après sa mort à cause des troubles qui survinrent dans la république. Deux cents ans après, le roi Antiochus promit de faire la dépense nécessaire pour achever ce monument; et ce fut Cossutius, citoyen romain, qui l'acheva. Il y acquit beaucoup d'honneur par le talent qu'il déploya dans le plan de la nef, dans la distribution des colonnes qui l'entourent et en forment un diptère. Aussi cet édifice était-il en grande réputation, et il y en avait peu qui pussent l'égaler en magnificence..... Cependant on ne trouve point que Cossutius ait rien écrit sur ce sujet et ce ne sont point ces écrits-là seulement qui nous manquent, mais nous n'en avons point non plus de C. Mutius, qui déploya tout son talent dans la construction



Fig. 617. — Vitruve.
(D'après un buste antique.)

des temples de l'Honneur et de la Vertu que Marius fit bâtir, et dans l'application qu'il fit des préceptes de l'art pour régler toutes les proportions des colonnes et de leurs architraves. Ce temple pourrait certainement être mis au nombre des ouvrages les plus magnifiques, s'il eût été bâti de marbre et si la richesse de la matière eût répondu à la grandeur du dessin et à la perfection du travail. Voyant donc que parmi nos ancêtres, qui ont produit d'aussi grands architectes que chez les Grecs, de même que parmi les architectes modernes, qui sont en assez grand nombre, très-peu se sont occupés de transmettre les préceptes de leur art, j'ai cru devoir m'occuper de cet ouvrage, où j'ai entrepris de traiter chaque chose à part dans chacun de ces livres. » On voit que la grande préoccupation de Vitruve est de montrer que les architectes romains égalaient les architectes grecs.



Fig. 618. — Vase grec.

LES BEAUX-ARTS

I

LA SCULPTURE

LES PROCÉDÉS. — LA STATUAIRE. — LES BUSTES ET LES PORTRAITS. LES BAS-RELIEFS. — LA SCULPTURE DÉCORATIVE.

LES PROCÉDÉS. — Les matériaux et les procédés mis en usage pour s'en servir exercent naturellement une influence énorme sur les productions artistiques. Un sculpteur de talent qui est en même temps un archéologue distingué, M. Émile Soldi, a publié, dans *l'Art*, un travail sur la sculpture égyptienne, où il apprécie d'une manière tout à fait technique et absolument nouvelle les difficultés contre lesquelles ont eu à lutter les sculpteurs égyptiens. « Tout le monde, dit-il, a présent à l'esprit ce caractère de vie immobile, de mouvement figé, propre aux statues égyptiennes, figures massives et rondes, dont les jambes sont rapprochées l'une de l'autre et les bras collés au corps. Eh bien, nous croyons pouvoir affirmer que ces productions abrégées, concises jusqu'à la sécheresse, doivent ce caractère aux difficultés qu'ont éprouvées les Égyptiens à toutes les époques pour vaincre les matériaux qui leur étaient imposés. L'art monumental n'aurait pas ce caractère de raideur et de solidité si, dès l'origine, le bronze seul eût été mis à contribution. Les égyptologues, se basant sur la quantité de monuments en pierre dure et la promptitude des opérations sculpturales égyptiennes, ont supposé des procédés particuliers et inconnus. Nous ne pensons pas que les moyens employés par les Égyptiens aient été différents des nôtres. En principe, c'est surtout par le martelage ou le frappage à plat que l'on taille le plus facilement le granit. On se sert d'abord d'un gros outil nommé pointe, que l'on fait entrer dans la matière afin de la faire éclater à l'aide d'une masse. Cette pointe, outil

des plus simples, est ce qui nous semble avoir le plus souvent et le plus longtemps servi aux Égyptiens, non-seulement pour tailler et dégrossir les blocs, mais encore pour détailler la coiffure et creuser les hiéroglyphes. Naturellement cet outil ne peut tracer des sillons nets et droits comme le ferait le ciseau, et nous retrouvons bien le caractère propre du travail qu'il produit dans ces lignes éclatées et irrégulières que nous constatons sur la plus grande partie des monuments du Louvre..

« L'outil qui vient ensuite, dans la série de ceux qu'on emploie aujourd'hui, est la boucharde, sorte de marteau dont la tête est formée d'un assemblage de pointes disposées symétriquement. Mais, outre que la boucharde est d'une fabrication compliquée, nous ne la voyons figurée sur aucun monument égyptien parmi les représentations analogues. Aussi doutons-nous fort qu'elle ait jamais été employée en Égypte. Il n'en devait pas être de même pour la marteline, sorte de hache à deux tranchants. On s'en sert toujours comme d'un marteau en frappant à plat; la matière éclate en morceaux plus ou moins petits, suivant la grandeur et le poids de l'outil et la volonté des travailleurs; on peut ainsi arriver à préciser la forme assez vite et assez loin pour ne pas avoir besoin de ciseau. L'usage dut en être fréquent en Égypte, quoique sa forme ait pu varier; la plus grande partie des monuments sont finis à l'aide de ce seul instrument.

« Le ciseau vient en dernier lieu. Il sert à obtenir ces arêtes vives et droites qui sont si rares dans les monuments égyptiens. L'emploi en est du reste assez lent et demande, si l'on veut réellement couper la matière et non la faire éclater, que l'instrument soit réaffûté et retrempé continuellement. Nous n'avons malheureusement pas au Louvre de monuments en pierre dure de l'ancien empire; mais nous doutons que le ciseau y fût en usage, car nous ne constatons son emploi que très-rarement et encore dans des monuments d'une époque peu reculée. Lorsqu'on examine des parties creusées, des hiéroglyphes, par exemple, dont l'intérieur n'est pas poli, faute d'avoir été fouillé avec assez de patience, l'arête de la lettre, regagnée par le poli de la surface, laisse voir une série suivie de cercles ou entailles irrégulières qui sont produits par l'éclatement de la matière, ce qui montre bien que c'est la pointe d'une substance plus dure qui a servi à dessiner le contour. Sur le beau sarcophage en basalte du Louvre, la netteté des contours hiéroglyphiques démontre clairement le découpage au ciseau; mais les fonds des lettres, ce qui est sans exception dans ce musée, dénotent l'unique emploi de la marteline. En général, tous les monu-

ments égyptiens attestent un travail assez grossier. Si l'on regarde bien, en effet, les grandes surfaces, comme celles du sphinx en granit rose du Louvre, on voit que le poli n'a pas pu, dans une grande quantité d'endroits, regagner les éclatements produits par la grosse pointe qui a servi à l'ébauche. »

Une peinture trouvée dans les nécropoles de Thèbes nous fait assister à la confection d'un sphinx (fig. 619). Trois hommes y travaillent; celui qui est placé devant la tête abat les aspérités du granit à l'aide de deux pierres qu'il frappe l'une sur l'autre. Sur les côtés du sphinx deux hommes sont occupés à laver la partie déjà polie, c'est-à-dire le

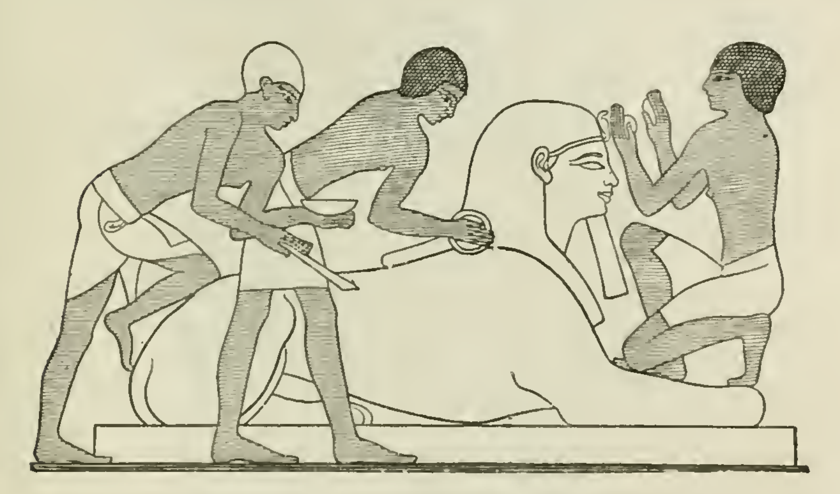


Fig. 619. — Confection d'un sphinx
(D'après une peinture de Thèbes.)

dos de l'animal. L'un des deux tient une sorte d'écuelle et l'autre un bâton garni de chiffons mouillés à son extrémité. Il est bon d'observer que l'homme qui a la tête rasée est un simple manœuvre, tandis que celui qui est devant a gardé toute sa chevelure et appartient à une condition plus relevée.

Le polissage d'une statue est encore représenté sur notre figure 620, également tirée des peintures de Thèbes. Un échafaudage a été dressé autour du colosse, et deux artisans, placés sur la planche du haut, sont occupés à leur travail. Celui qui est derrière paraît frotter une pierre sur le bloc qu'il veut polir. L'autre a dans les mains deux pierres, dont l'une sert évidemment de marteau, et avec laquelle il frappe sur l'autre, pour abattre ou écraser quelques aspérités.

La figure 621 présente également un colosse entouré d'échafaudages sur lesquels plusieurs ouvriers travaillent. Mais tandis que ceux qui sont devant s'occupent du polissage, nous en voyons un autre, par derrière, qui trace avec un pinceau les hiéroglyphes qui devront être sculptés sur cette partie.

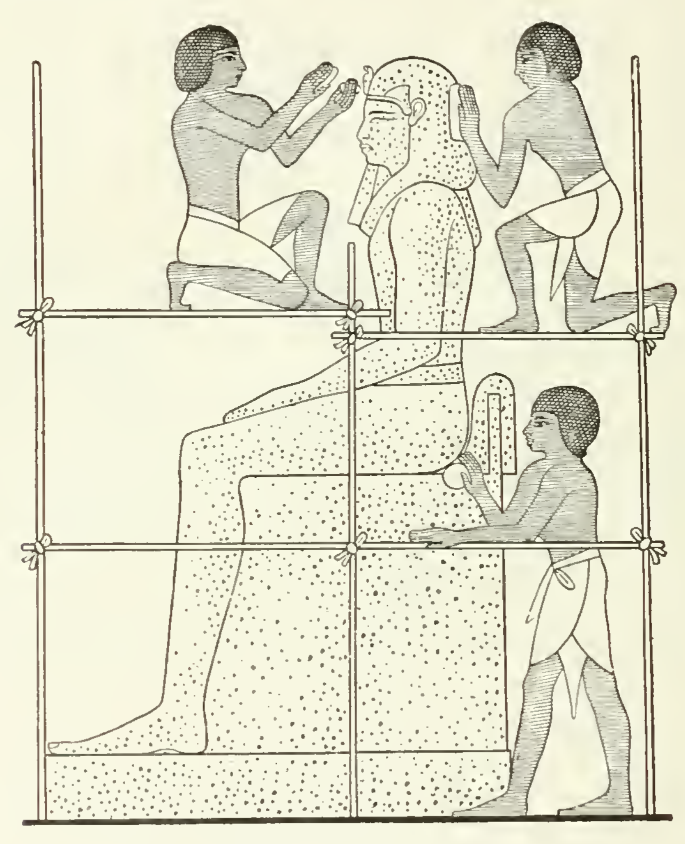


Fig. 620. — Polissage d'une statue.
(D'après une peinture de Thèbes.)

Plusieurs des monuments dont les ruines subsistent dans l'ancienne Égypte renferment des parties seulement ébauchées qui nous fournissent de précieux renseignements sur les procédés employés par les artistes. Nous apprenons par là que les Égyptiens se servaient dans leurs ouvrages de la mise au carreau, et qu'ils suivaient des règles certaines pour proportionner leurs figures (figures 622 à 624).

Ce fait, au reste, avait vivement frappé les savants qui accompagnèrent Bonaparte dans son expédition, et le rapport publié par la commission en fait mention dans plusieurs endroits. Il dit notamment, à propos d'un temple de Médinet-Abou : « Ce temple mérite d'être observé parce que, renfermant des sculptures entièrement achevées et

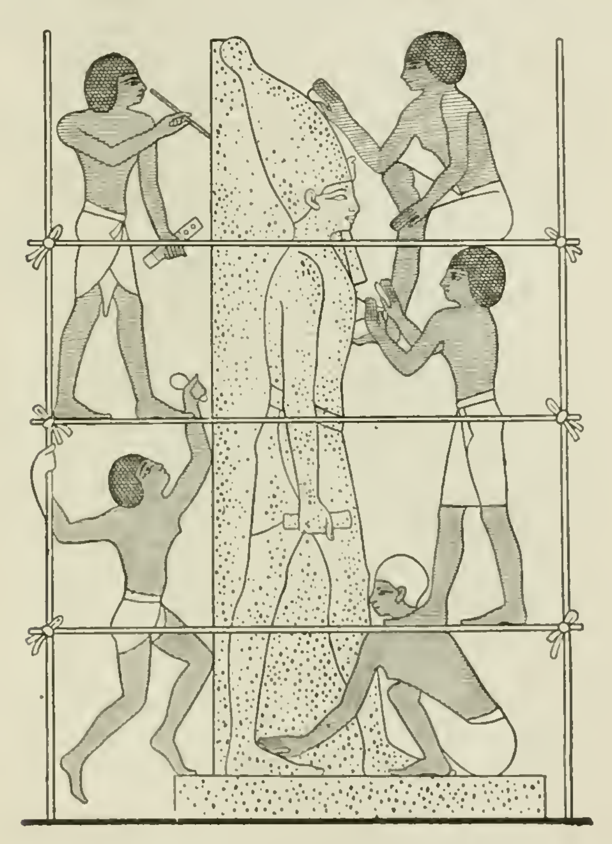


Fig. 621. — Ouvriers travaillant à un colosse.

d'autres qui ne sont qu'ébauchées, il présente les différents degrés du travail des artistes égyptiens dans l'exécution des bas-reliefs. On y voit, en effet, des figures tracées en rouge avec une pureté de trait et une hardiesse de dessin qui supposent une grande connaissance des formes et beaucoup d'habileté dans ceux qui les ont exécutées. Ces dessins mêmes sont supérieurs aux sculptures. Les proportions auxquelles les dessinateurs étaient assujettis sont déterminées par des



Fig. 622. — Mise au carreau

carreaux qui subsistent encore. Tel était le premier degré du travail, qui, sans doute, était exécuté par une même classe d'ouvriers. Le ciseau du sculpteur a suivi tous les contours du dessin, et fait disparaître la matière qui environnait l'espace circonscrit par le trait du dessinateur. Cette opération a détaché la figure du fond, mais elle est encore grossière; toutes les formes sont carrées, et toutes les parties du relief sont dans le même plan; c'était là le travail d'une seconde classe d'ou-

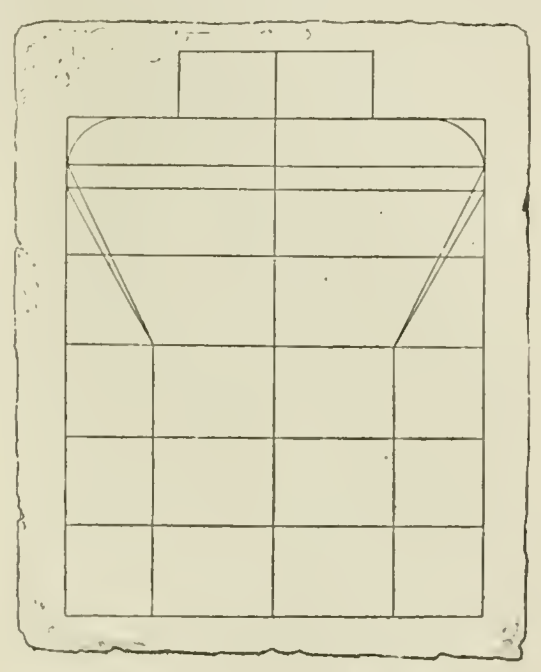


Fig. 623. Ébauche de sculpture égyptienne.

vriers. Ensuite un sculpteur plus habile venait mettre la dernière main à l'ouvrage ébauché, et donner ces formes douces et arrondies que l'on remarque près de là dans des sculptures entièrement terminées. Des figures qui n'ont point été peintes, et d'autres qui sont toutes brillantes des plus vives couleurs font conjecturer que le travail du peintre suivait immédiatement celui du sculpteur. »

Dans un autre endroit le rapport dit, à propos des monuments de Karnak : « L'examen attentif de ces sculptures nous a donné lieu de remarquer que l'artiste, dans leur exécution, ne s'est pas toujours as-

treint à suivre le trait primitif, qui était ordinairement tracé à l'encre rouge; mais que, le modifiant à son gré, sans s'écarter toutefois des règles reçues, il se laissait, en quelque sorte, guider par les effets qu'il voyait naître sous ses mains. Le mur de l'ouest de la salle hypostyle présente particulièrement la preuve de ce que nous avançons : on y remarque de très-grandes sculptures, dans lesquelles le trait du ciseau s'éloigne plus ou moins de l'esquisse. Il résulte de cette observation

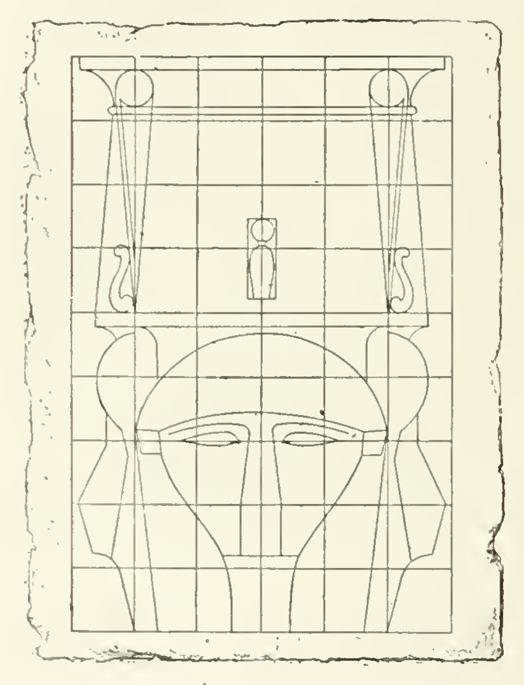


Fig. 624. — Ébauche de figure égyptienne.

que les sculpteurs égyptiens ne se servaient point de patrons dans l'exécution de leurs dessins, qui n'étaient pas tous parfaitement conformes, ainsi qu'un examen superficiel pourrait le faire croire. Cette conséquence est d'ailleurs confirmée par des faits sur lesquels on a déjà appelé plusieurs fois l'attention des lecteurs; on sait que les Égyptiens construisaient leurs figures par carreaux et que les caractères de tête étaient souvent très-variés. »

Nous ne savons rien sur les procédés qu'employaient les sculpteurs assyriens. Les auteurs anciens n'en disent pas un mot et les bas-reliefs

assyriens eux-mêmes, si prodigues de renseignements sur les batailles et les chasses royales, n'en fournissent aucun sur le travail des artistes. L'outillage des sculpteurs paraît avoir été assez imparfait, surtout lorsqu'il s'agissait de travailler les pierres dures. « Le ciseau assyrien était très-maladroit, dit M. Lenormant, il ne réussissait que lorsqu'il avait affaire à cet albâtre gypseux, assez tendre, qui forme toutes les plaques de revêtement des palais de Ninive; et, lorsqu'il s'essayait sur les pierres dures, comme le basalte, que les artistes égyptiens travaillèrent avec une finesse de camée, ses œuvres étaient étonnamment grossières, comme on peut le voir par l'obélisque de Nimroud. Mais il rachetait cette maladresse par une verve inouïe, par une rudesse pleine de grandeur et de fougue. Tantôt il attaquait la pierre avec une vivacité qui y creusait des sillons profonds et de vives arêtes où se jouait la lumière, tantôt il l'égratignait comme la griffe d'un lion. »

Nous avons vu déjà, dans notre chapitre sur la céramique (tome III, page 135), comment on employait l'argile. Les Grecs reconnurent de très-bonne heure que l'argile avait la double propriété de se façonner facilement étant humectée et de se durcir au feu lorsqu'elle est sèche. L'argile a une importance considérable dans l'histoire de la sculpture, parce qu'elle obéit à la plus légère impression des doigts et qu'elle peut être mise en œuvre sans le secours d'instruments compliqués. Les Grecs, qui s'attribuaient volontiers toutes ces inventions, ont forgé sur les origines de la plastique une charmante histoire que Pline raconte ainsi : « Dibutade de Sicyone, potier de terre, inventa, à Corinthe, l'art de modeler en argile. Sa fille lui en donna la première idée. Éprise d'amour pour un jeune homme qui partait pour un long voyage, elle traça son profil sur la muraille, à la lueur d'une lampe. Le père ayant appliqué de l'argile sur ce dessin fit un modèle qu'il fit durcir au feu avec ses autres poteries. On dit que ce modèle s'est conservé dans le temple des Nymphes jusqu'à la destruction de Corinthe par Mummius. Dibutade imagina de mêler la terre rouge à l'argile, ou de modeler avec cette terre. Le premier, il posa des masques sur le bord des toits; il les nomma bas-reliefs; ensuite il fit des moules. De là sont venus les ornements du faîtage des temples. Ceux qui travaillaient en ce genre furent appelés modeleurs. »

Les Grecs auraient pu remonter beaucoup plus loin en puisant dans leurs propres traditions puisque, d'après la mythologie, Prométhée façonna le premier homme avec de l'argile. Tout ce qu'on peut conclure de là, c'est que l'art de travailler l'argile remonte à la plus haute

antiquité. Il a été connu des peuples de l'Orient avant de l'être chez les Grecs et les Romains, qui d'ailleurs n'ont jamais cessé de le pratiquer, même lorsqu'ils avaient à leur disposition des matières beaucoup plus précieuses. Nous avons reproduit déjà, dans le cours de cet ouvrage, un grand nombre de figures et de bas-reliefs en terre cuite (tome III, fig. 239 à 247). Nous n'avons donc pas à insister davantage sur ce genre de sculpture.

La sculpture sur bois n'est guère moins ancienne que la sculpture en terre, et l'outillage n'en est pas beaucoup plus compliqué. Nous voyons aujourd'hui les bergers de l'Oberland ou de la Forêt-Noire tailler avec un simple couteau une foule de petits ouvrages en bois qu'ils ven-

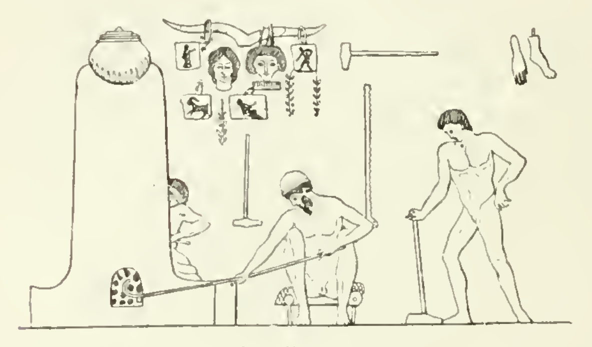


Fig. 625. — Fonte du métal.

dent aux touristes, sans avoir fait pour cela beaucoup d'études préalables. Les sculpteurs des âges primitifs, dont le travail était d'ailleurs extrêmement grossier, étaient aussi des artistes improvisés, qui sculptaient les images des dieux, sans être guidés par aucune méthode. Plusieurs de ces antiques images étaient précieusement conservées dans les temples d'une époque postérieure et on les disait tombées du ciel. « Ces figures, dit O. Muller dans son *Manuel d'archéologie*, continuèrent à être considérées plus tard comme les plus saintes; de nombreuses et merveilleuses légendes ne mentionnent fort souvent que leur maintien, par exemple la lance haute, la position génuflexe, les yeux à demi fermés. Leur aspect avait souvent, surtout à cause du très-grand nombre d'attributs dont elles étaient surchargées, quelque chose d'extraordinaire et de risible. Les pieds, dans les statues de l'exécution la plus grossière, n'étaient pas séparés. Une simple ligne indiquait la place des yeux. On les représenta ensuite les yeux à peine

ouverts et dans la position de personnes qui marchent. Les mains, lorsqu'elles ne portaient rien, adhéraient au corps. Ce qu'on recherchait avant tout dans ces statues, c'était l'occasion de servir et de soigner la divinité à la manière humaine. Ces simulacres étaient lavés, cirés, frottés, vêtus et frisés, ornés de couronnes et de diadèmes, de



Fig. 626. — Assemblage des parties.

chaînes de cou et de boucles d'oreilles. Ils avaient leur garde-robe et ressemblaient plutôt dans tout leur être à des poupées, à des manne-



Fig. 627. — Réparations et ciselures.

quins, qu'à des œuvres dues à l'art perfectionné de la plastique. Les sculpteurs en bois, comme la plupart des autres artistes de l'antiquité primitive, exerçaient leur art en familles et générations à l'exemple de leurs pères et dans un esprit plein de simplicité et de candeur; aussi voyons-nous un très-petit nombre de noms se produire individuellement. Le nom de Dédale caractérise l'activité des sculpteurs crétois et attiques; le nom de Smilis, celui des sculpteurs éginétains. Le nom des Telchines est encore plus mythique et plus obscur. »

L'usage des statues en bois était très-répandu dans l'antiquité primitive et c'est là ce qui a donné naissance à la torentique, genre mixte,

dans lequel le bois, l'ivoire et les métaux précieux sont mêlés ensemble. Nous avons décrit ailleurs (tome III, page 207) les procédés employés pour la toreutique. Nous avons parlé également de l'emploi



Fig. 628. — Tailleurs de pierres.

du bronze (tome III, page 238) et de ses applications à l'industrie. Une curieuse peinture de vase, disposée autour d'une coupe en terre cuite du musée de Berlin, nous fait pénétrer dans l'atelier d'un sculpteur grec et nous fait assister à la fabrication d'une statue colossale en bronze. Sur la figure 625 nous voyons d'abord la fonte du métal. Deux ouvriers sont occupés à faire fondre le métal dans un fourneau et un troisième les regarde faire en s'appuyant sur un grand marteau de forgeron. Tous les trois sont entièrement nus : des études, des outils et divers fragments sont accrochés à la muraille. Sur la figure 626, on voit le sculpteur occupé à assembler les diverses parties d'une statue, dont il est assez difficile de comprendre et d'expliquer le sujet. Il n'en est pas de même pour la figure 627. Ici, le sculpteur, enveloppé dans un long pallium et appuyé sur son bâton, regarde ses deux ouvriers qui sont en train de réparer et de reciseler certaines parties d'un ouvrage presque entièrement achevé. C'est une statue, plus grande que nature, qui représente un guerrier coiffé d'un casque et frappant de



Fig. 629. — Sculpteur.

sa lance un ennemi qu'on ne voit pas et dont il pare les coups avec son bouclier.

Entre le maçon qui pose les pierres à l'endroit qui lui est indiqué, et le sculpteur qui donne au marbre ou au bronze les apparences de la vie, il y a le tailleur de pierres, qui arrondit les colonnes et qui quelquefois travaille à l'ornementation des chapiteaux.

Une miniature du Virgile du Vatican, représentant la construction de Carthage, nous montre des ouvriers tailleurs de pierres occupés à préparer un bloc de marbre ou une colonne avec un marteau et un ciseau (fig. 628).

Sur une pierre gravée on voit un sculpteur en train de confectionner un buste posé sur une petite table en face de lui (fig. 629). Il se sert du ciseau et du marteau. On sait que dans l'antiquité les ouvrages de sculpture étaient souvent revêtus d'une légère couche de peinture. Le personnage représenté sur la figure 630 paraît être en train de colorer le buste placé devant lui. Peut-être aussi le pinceau qu'il tient à la main est-il simplement destiné à enlever la poussière.



Fig. 630. — Sculpteur.

Un atelier de statuaire a été découvert à Pompéi en 1798. On y a trouvé des blocs de marbre, des statues, la plupart seulement dégrossies, et un assez grand nombre d'outils qui ont été portés au musée de Naples. Il y avait entre autres des maillets, des compas droits et courbes, diverses espèces de ciseaux, dont quelques-uns avaient le taillant en bon état; des leviers en fer pour remuer les grosses masses, des scies, dont une était engagée dans le marbre.

La statuaire. — L'art égyptien présente ce phénomène particulier qu'on n'y trouve aucune trace d'influence étrangère : toutes les formes de la décoration sont puisées directement dans la nature. Les types sur lesquels est basée la science ornementale sont en somme peu nombreux. Le lotus et le papyrus qui croissent dans le Nil, le rameau du palmier avec sa tige tordue, les plumes d'oiseau ou les serpents servant d'emblème, voilà le cercle dans lequel se meut uniformément l'ornemaniste égyptien; mais sur ce thème en apparence restreint, il sait trouver des variantes infinies et des combinaisons d'une extrême élégance. C'est qu'en gardant toujours pour point de départ le principe d'imitation, l'Égyptien se conforme toujours à la convenance décorative

et que son imitation n'est jamais servile. Un lotus taillé dans la pierre ou peint sur la muraille éveille l'idée du lotus véritable, mais n'en est jamais la copie littérale : adaptée à l'architecture, la plante, tout en conservant ses caractères propres, obéit à certaines lois de symétrie, de parallélisme ou de pondération, et devient ainsi comme une partie intégrante de l'édifice.

Ce principe, dont nous retrouverons toutes les applications dans l'art grec, est néanmoins plus visible, on pourrait dire plus souligné, dans les monuments égyptiens, justement parce que l'artiste s'élève à une moins grande hauteur comme conception.

On a admis jusqu'à ces derniers temps que l'art, en Égypte, étant exclusivement hiératique et sacerdotal, avait été en quelque sorte figé et était resté identique à lui-même suivant une tradition qui se serait perpétuée pendant près de deux mille ans. Cette opinion était surtout fondée sur l'interprétation erronée d'un passage de Platon qui dit, en parlant de l'art égyptien. « Il y a longtemps, à ce qu'il paraît, qu'on a reconnu la vérité de ce que nous disons ici, que dans chaque état, la jeunesse ne doit employer habituellement que ce qu'il y a de plus parfait en fait de figure. C'est pourquoi, après en avoir choisi et déterminé les modèles, on les expose dans les temples, et il est défendu aux peintres et aux autres artistes qui font des figures semblables de rien innover, ni de s'écarter en rien de ce qui a été réglé par les lois du pays; et cette défense subsiste encore aujourd'hui. Et si l'on veut y prendre garde, on trouvera chez eux des ouvrages de peinture et de sculpture faits depuis dix mille ans (quand je dis dix mille ans, ce n'est pas pour ainsi dire, mais à la lettre) qui ne sont ni plus ni moins beaux que ceux d'aujourd'hui et qui ont été travaillés sur les mêmes règles. »

Il faut remarquer d'abord que le philosophe grec a visité l'Égypte à une époque où elle était en pleine décadence et il semble n'avoir étudié que superficiellement l'art de ce pays. Il a bien fallu abandonner la théorie qu'il avait émise dès qu'une étude plus approfondie des monuments égyptiens eut montré que, là comme ailleurs, le style s'était transformé, qu'il avait eu des périodes ascendantes et descendantes, et qu'on pouvait, par l'examen d'une statue, reconnaître approximativement à quelle époque elle appartenait.

Nous ne connaissons pas les premières statues faites en Égypte, et celles que les savants nous signalent comme appartenant aux plus anciennes dynasties montrent un art depuis longtemps sorti de l'enfance,

se rattachant à une doctrine nettement déterminée, l'imitation rigoureuse de la nature et procédant avec une liberté d'allures qui lui sera refusée plus tard. Le bois paraît avoir été la matière préférée des sculpteurs de l'époque memphitique. Le type que reproduisent les artistes appartient à une race musculeuse et trapue plutôt qu'élégante. Le visage se distingue par un nez droit, quoique généralement gros et rond par le bout. Nous avons déjà montré une figure de ce genre dont l'original est au musée de Boulaq (tome II, fig. 284).



Fig. 631.
Statue égyptienne du premier empire.

Le musée en possède qui ne sont guère moins intéressantes. Il y a entre autres deux statues qui datent de la plus haute antiquité, et sur lesquelles notre savant égyptologue, M. de Rougé, donne les renseignements suivants : « La première représente un homme debout, nu jusqu'à la ceinture : il est vêtu d'une simple *sabou* attachée par une ceinture sans ornements. La main droite, collée au corps, tient entre le pouce et l'index le sceptre nommé *pat*. La main gauche, appuyée à la poitrine, tient le grand bâton, symbole des chefs. La coiffure, taillée carrément, ne descend que jusqu'au cou ; elle est peinte en noir. Les jambes sont nues, à demi engagées dans le bloc. La pupille, la paupière et les sourcils sont peints en noir, et le dessous des yeux orné d'une bande verte. Le style de ce morceau rappelle par sa simplicité les tombeaux voisins des pyramides et annonce la plus haute antiquité. Les titres écrits sur la base se retrouvent dans les monuments du style memphitique ancien. Ce personnage s'appelait *Sepa ;* il avait la dignité de prophète et de prêtre du taureau blanc. Les hiéroglyphes de la légende, sculptés en relief, présentent également les caractères d'une haute antiquité. Tous ces caractères indiquent le premier âge de la sculpture égyptienne (fig. 631).

« L'autre figure appartient évidemment à la même époque et probablement à la même famille que la statue de *Sepa*. Elle est vêtue d'une simple robe ou chemise ouverte en triangle au-dessus de la poitrine. Les bras sont ornés de bracelets composés de douze anneaux qui étaient également peints en couleur. Les pieds sont courts et le gras des cuisses très-marqué. La légende se lit avec quelques doutes : la *royale... Nesa.* » La vie et la réalité sont les traits dominants de la

sculpture à cette époque, mais on y trouve aussi le type de la grande statuaire monumentale, notamment dans la fameuse statue de Chephren, découverte par Mariette et maintenant au musée de Boulaq. Nous en avons donné la représentation (tome I, fig. 82).

Après l'expulsion des pasteurs, la sculpture a perdu beaucoup de son caractère d'individualité, mais elle prend, en s'associant à l'architecture, un caractère à la fois sommaire et grandiose, et se préoccupe moins d'exprimer la vie personnelle que de résumer par une simplification systématique les grandes lignes générales. C'est de l'époque dite sacerdotale que datent la plupart des colosses, des sphinx et de ces étranges figures tantôt assises dans une attitude raide, tantôt enfermées dans leurs gaînes, qui décorent les parois des temples. La race humaine que les artistes représentent paraît moins trapue et plus élancée que dans l'époque précédente; les profils sont parfois d'une grande pureté, mais les membres souvent arrondis n'ont pas la vigueur qu'on remarque dans le premier empire.

On a voulu voir là un germe de décadence : c'est aller bien loin, car l'art a gagné en ampleur ce qu'il a perdu comme individualité. Les traits du contour sont toujours indiqués avec une très-grande sobriété de détails, mais en même temps une étonnante justesse et une fierté d'allure surprenante. C'est surtout dans la représentation des animaux qu'on trouve les qualités propres au style égyptien.

Plus tard l'art, en prenant plus de finesse, perd de sa grandeur décorative, et sous les Ptolémées, les sculpteurs font des tours de force dans la technique du métier, mais ne savent plus trouver la puissante tournure d'autrefois. A cette époque, d'ailleurs, les artistes grecs et romains commencent à faire des figures égyptiennes, mais en cherchant à garder la raideur pharaonique, ils trahissent la nature différente de leurs études et produisent des figures souvent estimables, mais généralement dépourvues de puissance et d'originalité.

La dimension inusitée de plusieurs statues égyptiennes qu'on voit dans nos musées, et la quantité de colosses dont on retrouve les débris sur les bords du Nil sont toujours un objet d'étonnement pour nous, surtout lorsqu'on réfléchit que les Égyptiens n'avaient à leur service aucun des moyens mécaniques que la science moderne a mis à notre disposition.

Nous croyons qu'on ne lira pas sans intérêt le jugement porté par un Arabe du moyen âge sur la statuaire égyptienne. « Quant aux figures d'idoles que l'on trouve parmi les ruines de Memphis, dit Abdal-

latif, soit que l'on considère leur nombre, soit qu'on ait égard à leur prodigieuse grandeur, c'est une chose au-dessus de toute description et dont on ne saurait donner une idée; mais ce qui est encore plus digne d'admiration, c'est l'exactitude de leurs formes, la justesse de leurs proportions et leur ressemblance avec la nature. Nous en avons mesuré une qui, sans son piédestal, avait plus de trente coudées. Sa largeur, du côté droit au côté gauche, portait environ dix coudées, et du devant au derrière, elle était épaisse en proportion. Cette statue était d'une seule pierre de granit rouge. Elle était recouverte d'un vernis rouge auquel son antiquité semblait ne faire qu'ajouter une nouvelle fraîcheur... Il y a quelques-unes de ces figures que l'on a représentées tenant dans la main une espèce de cylindre qui paraît être un volume... La beauté du visage de ces statues, et la justesse des proportions qu'on y remarque, sont ce que l'art des hommes peut faire de plus excellent, et ce qu'une substance telle que la pierre peut recevoir de plus parfait. Il n'y manque que l'imitation des chairs et du sang... J'ai vu deux lions placés en face l'un de l'autre, à peu de distance; leur aspect inspirait la terreur. On avait su, malgré leur grandeur colossale et infiniment au-dessus de la nature, leur conserver toute la vérité des formes et des proportions; ils ont été brisés et couverts de terre. »

Il faut maintenant dire un mot des méthodes d'enseignement employées dans l'ancienne Égypte. Parmi les richesses archéologiques du musée de Boulaq, les suites de modèles qui servaient à l'étude de la sculpture et du modelage méritent assurément d'être signalées. Le savant catalogue rédigé par M. Mariette nous donne à ce sujet de précieux renseignements.

« Ces quinze têtes royales, dit-il, semblent être des exercices gradués de sculpture. Du numéro 623, qui est une ébauche à peine dégrossie, on arrive par des transitions plus ou moins ménagées au numéro 637 qui nous offre une tête finie. Tout d'ailleurs est sacrifié à la face proprement dite. L'un de ces modèles est même coupé par le milieu afin de mieux accuser le profil. Quelques-uns d'entre eux sont quadrillés pour établir des échelles de proportion. Ce précieux ensemble a été découvert dans les sables de la nécropole de Saqqarah, en un lieu où rien n'indique le voisinage d'une tombe. Nous avons trouvé des monuments de ce genre à peu près sur tous les emplacements de villes que nous avons explorés. Les dimensions ne sont pas toujours les mêmes, et comme ici, le soin de l'artiste semble s'être porté sur les seuls traits du visage. L'usage de ces monuments paraît

dès lors assez difficile à déterminer. La classe des artistes sculpteurs devait être extrêmement nombreuse. Peut-être s'essayaient-ils sur des têtes auxquelles on donnait la ressemblance du roi régnant. Peut-être encore envoyait-on de la capitale des portraits tout faits du roi qui devenait le type officiel à suivre dans tous les édifices en construction. Je ne livre ces conjectures que sous toutes réserves. »

Une autre série de la même collection contient onze faces royales, qui paraissent être spécialement des modèles. L'une de ces figures est grossièrement ébauchée, mais, par derrière, des lignes, tracées avec précision sur le plat, indiquent la proportion du nez, des yeux, de la bouche et des oreilles.

Tout ce qui touche à l'enseignement nous semble avoir un tel intérêt que nous ne voulons pas passer sous silence les vingt-sept dalles sculptées du même musée. « Ce sont encore évidemment des études pour le sculpteur, dit le catalogue. L'une n'est qu'une simple ébauche, à peine commencée; à côté est l'étude du même sujet, cette fois tout à fait finie. Quelques dalles ont été travaillées sur les deux faces. Sur d'autres on trouve en une seule fois le même motif traité comme ébauche et comme modèle achevé. Les numéros 652 à 654 représentent des têtes de cynocéphales, de lions et de lionnes; elles sont remarquables par la hardiesse et la franchise de leur exécution. Il serait important, pour l'étude du canon de proportion adopté par les Égyptiens, de savoir l'époque de ces intéressants monuments. Malheureusement elle est assez difficile à préciser. Aucun d'entre eux ne remonte au delà de la XXVI[e] dynastie; mais il ne serait pas impossible que tout cet ensemble appartînt au règne d'un des premiers Ptolémées. Ce qu'on appelle l'art saïtique s'est en effet prolongé tout au moins jusque sous Philadelphe. »

Il paraît également bien certain qu'on peignait une figure dès que la sculpture en était terminée, sans attendre que toutes les figures de la même salle ou du même bas-relief fussent achevées. En effet, on a retrouvé dans plusieurs monuments des figures à peine ébauchées faisant partie de la même décoration que d'autres qui étaient entièrement finies et revêtues de toutes leurs couleurs.

M. Charles Blanc regarde le doigt médius comme l'unité de mesure dont se servaient les Égyptiens pour déterminer les proportions du corps humain. « L'adoption d'un modèle fixe, dit-il, *d'un canon*, doit remonter aux premières dynasties. Le quadrillé rouge qui se voit sur un tombeau inachevé de Memphis semble en être la preuve, mais à

cette époque reculée, les règles du canon avaient moins de précision; elles laissaient à l'artiste un peu de liberté. Ce n'est qu'à partir du moyen empire qu'elles deviennent de plus en plus étroites. On appliquait ces règles sur des statues modèles (le Louvre en possède plusieurs). On y traçait des lignes horizontales et verticales se coupant à angle droit et formant un quadrillé. Le côté de chaque petit carré correspondait à l'unité de mesure. »

La sculpture assyrienne, qui a une assez grande importance par ses bas-reliefs, est inférieure à elle-même dans la statuaire proprement dite. Les rares ouvrages de haut relief que nous connaissons des Assyriens montrent leur inexpérience dans le travail de la ronde bosse. Les plans et les saillies n'y sont pas bien observés, en sorte qu'on ne peut en général les regarder que de face. Le détail est presque toujours traité avec un soin minutieux, mais aussi avec une certaine maigreur. Les Assyriens sont toujours demeurés bien inférieurs aux Égyptiens dans la science des proportions, et, à de rares exceptions près, c'est exclusivement à l'aide de bas-reliefs qu'ils ont décoré leurs monuments. L'influence qu'on leur attribue sur la sculpture grecque ne saurait dans tous les cas s'appliquer à la ronde bosse, genre qui n'a pris chez eux aucun développement.

Les Phéniciens, qui ont toujours eu la réputation d'artisans très-habiles, mais qui, dans les beaux-arts, ne se sont jamais élevés bien haut, ont exercé pourtant une influence assez considérable, puisque leurs navigateurs apportaient aux peuples dépourvus de toute culture les produits et les procédés des nations plus civilisées. C'est dans les familles d'artisans établies sur les côtes de l'Asie Mineure, de la Grèce et des îles de la mer Égée, que l'art grec a pris son premier développement. Dans ces contrées, dont une grande partie avait reçu des colonies phéniciennes avant l'arrivée des Hellènes, les artisans formaient des corporations, chez lesquelles la pratique d'un métier se transmettait de père en fils. Dans la sculpture extrêmement grossière des époques primitives, il y avait peu d'invention, et les colonies s'efforçaient presque toujours de reproduire littéralement les images religieuses vénérées dans la métropole. Les noms propres que l'histoire nous a transmis ne nous apprennent pas grand'chose sur les débuts de la sculpture, mais les rares statues de cette époque nous renseignent un peu plus.

La figure 632 représente une statue d'un travail très-primitif, qui a été découverte, il y a quelques années, à Athènes. On l'attribue à

Eudœos, le plus ancien sculpteur connu de l'école attique; si cette attribution est exacte, nous avons ici un ouvrage qui occuperait dans la sculpture grecque une place analogue à celle des vierges de Cimabué dans la peinture italienne. La déesse est assise sur un siége grossier. La tête et les bras ont disparu, ainsi que la tête de Gorgone, dont la place est seulement indiquée par une grosse boule qui fait saillie au milieu de la poitrine. Cette Gorgone était sur l'égide en peau de chèvre qui forme une espèce de pèlerine, dont le bord garde encore la marque des petits trous où étaient jadis attachés des serpents de métal. Les cheveux forment de longues nattes, et la tunique, dont les plis ondulés courent sur le corps, devait simuler un tissu bien fin, puisque les jambes sont d'un travail uni comme si elles étaient représentées nues. Cette statue est en marbre; ce qui la rend extrêmement curieuse, c'est qu'elle nous montre la forme la plus anciennement connue de la déesse protectrice d'Athènes. Notons tout d'abord la différence qui sépare cette figure de celles qui représentent la même divinité dans des époques postérieures. D'abord elle est assise, attitude que nous retrouvons bien rarement chez cette déesse essentiellement guerrière; ensuite son vêtement fin et transparent laisse voir des formes, qui plus tard seront accusées seulement par les grands plis de sa robe.



Fig. 632. — Minerve d'Eudœos.

La seconde période de la statuaire grecque est celle des ouvrages de style archaïque. Ce style est caractérisé par la raideur du mouvement et une certaine sécheresse dans l'exécution. Les statues de cette époque sont pourtant bien loin de la barbarie du premier âge, et elles ont même souvent pour les artistes un charme indescriptible. « Cette élégance d'ancien style, dit O. Muller, se montre dans la régularité et la netteté des plis des vêtements; dans l'arrangement symétrique des cheveux formant des boucles ou des tresses, ensuite dans la pose particulière des doigts, qui se montre toujours identiquement la même, soit dans l'action de tenir des sceptres, des bâtons et autres objets sem-

blables; soit également, pour les figures de femmes, dans celle de retenir leurs vêtements; enfin, dans le mouvement de la marche, suspendue



Fig. 633. — Minerve d'Herculanum.

sur la pointe des pieds et dans quelques autres particularités. »

La Minerve d'Herculanum (fig. 633) et celle qui, dans le temple d'Égine, décorait le centre d'un des frontons, peuvent nous donner une idée de ce style, caractérisé par les plis nombreux et symétriques de leur vêtement. Les frontons du temple d'Égine, dont nous avons donné une vue d'ensemble (tome I, fig. 436), montrent d'une manière bien nette les caractères d'une époque de transition. La convention religieuse s'y mêle de la façon la plus étrange avec la recherche d'une réalité absolue. Les têtes sont archaïques et les corps sont exprimés avec une vérité saisissante (fig. 634 et 635). Les cheveux sont régulièrement bouclés, les barbes pointues. Il reste des traces de couleur sur les lèvres, les pommettes



Fig. 634. — Minerve d'Égine.

des joues, et des trous en assez grand nombre indiquent qu'il y avait des ornements métalliques. La face présente un front fuyant, un menton carré et une expression de béatitude naïve et souriante, presque hébétée, qui se reproduit partout, dans tous les personnages, soit qu'ils combattent, soit qu'ils meurent. Dans les corps, au contraire, la forme, à part une certaine dureté dans l'accentuation des plans, est bien près de la perfection. On voit que l'artiste est avant tout préoccupé des qualités de vigueur, d'élasticité et d'aplomb qui distinguent les athlètes. On peut donc apercevoir dès le début la différence énorme qui sépare la marche progressive de l'art dans l'antiquité et dans les temps modernes. L'art antique commence par la forme positive, ma-

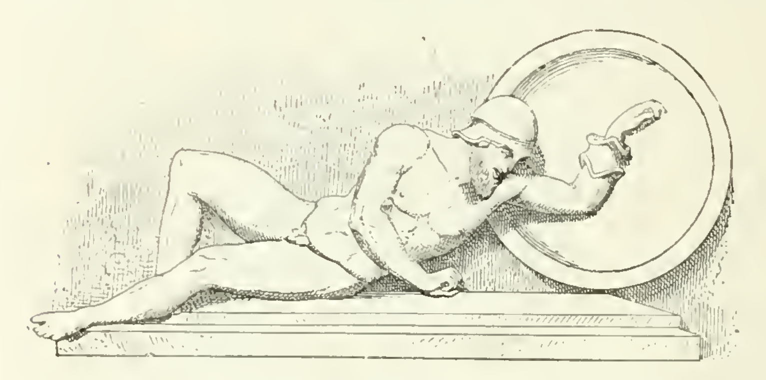


Fig. 635. — Laomédon. (Personnage du fronton du temple d'Égine.)

térielle, géométrique et n'arrive que plus tard à la beauté et à l'expression. L'art chrétien, au contraire, cherche tout d'abord l'expression et produit la laideur physique tant qu'il méconnaît la forme, à laquelle il n'est initié qu'après de longs tâtonnements.

Une chose avait manqué à l'art hiératique, la vie. A côté de l'art traditionnel, qui se plaisait aux lignes parallèles, cherchait dans les draperies un système de plis régulièrement ajustés, et puisait dans l'élément religieux des types calmes, des allures régulières, et une majesté symbolique, survint un autre élément, celui des gymnases, représenté par le génie dorien. Les deux grandes branches de la race grécque ont eu une part égale, mais différentes, dans la marche progressive de l'art. La poésie épique est l'œuvre des Ioniens. C'est dans les poëmes d'Homère que la Grèce a trouvé les types de beauté radieuse que l'art a enfantés. L'Attique était le foyer de la race ionienne, et le nom d'Athènes rappellera toujours des idées de grâce, de bon goût et

de perfection. Mais la dure Lacédémone peut aussi revendiquer sa part dans la civilisation hellénique. En faisant de la Grèce un peuple d'athlètes, les Doriens donnèrent à l'art cet élément robuste, amoureux de la force et de la rectitude, poursuivant son idéal dans une forme solide et bien équilibrée. Ce sont les Doriens qui, les premiers, ont donné la vie au bronze et fait palpiter la pierre.

C'est donc sous l'influence de deux génies différents et antagonistes que s'est développé l'art grec. De ces deux éléments lequel est le plus complétement grec? Il serait difficile de le dire. Cependant, si les savants ont voulu chercher dans les débuts de l'art grec une origine asiatique, ce n'est pas aux mâles conceptions du génie dorien qu'ils ont pu trouver des aïeux en Asie. Si entre les vieilles idoles de l'école dédalienne et les statuettes importées par la Phénicie on tient à trouver un rapport, il cessera abolument dès que l'élément dorien aura donné sa formule, c'est-à-dire dès la seconde époque de l'art, celle qu'on a appelée éginétique, parce que les frontons du temple d'Égine en montrent la formule la plus complète.

A la même époque, on peut rattacher l'usage de déposer dans les tombeaux des petites figurines en terre cuite, usage qui s'est d'ailleurs perpétué en Grèce pendant assez longtemps. La figure 636, qui provient des fouilles de Tanagra, se rapporte à ce genre de sculpture dont nous avons déjà montré plusieurs exemples.

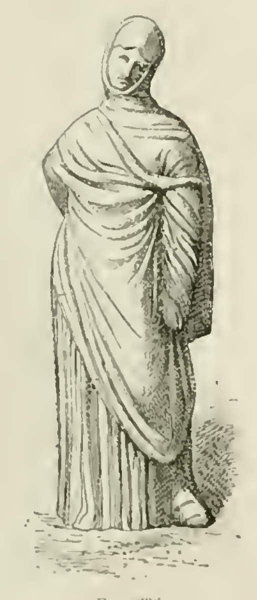


Fig. 636.
Terre cuite de Tanagra.

Dans la période suivante, qui est la plus grande époque de l'art grec, c'est Athènes qui a la prépondérance. Les éléments ioniens et doriens semblent s'être fondus dans la grande école de sculpteurs qui surgit après les guerres médiques. La double invasion de l'Attique par les armées de Darius et de Xerxès avait causé matériellement un mal immense. Tous les temples avaient été renversés, toutes les statues mises en pièces, les habitations particulières incendiées. Comme il arrive toujours dans les grandes guerres d'invasion, la défense avait causé presque autant de ravages que l'envahissement, et quand Thémistocle avait élevé les longues murailles, on avait jeté pêle-mêle dans les fondations des chapiteaux brisés, des fragments de sculpture, des

tronçons de colonnes. Après l'enivrement de la victoire, on se mit à vouloir tout reconstruire; mais le peuple avait grandi de cent coudées à ses propres yeux, et ce qui l'avait satisfait la veille n'était plus à la hauteur de ses désirs. Les beaux-arts répondirent à ce besoin nouveau et il se forma une école de sculpteurs dont Phidias est le chef. Il serait pourtant injuste d'attribuer uniquement à Phidias la grande révolution qui s'opéra alors dans les arts. Calamis et Myron, qui viennent immédiatement avant Phidias, et Polyclète, qui est son contemporain, marquent le plus haut point de l'influence dorienne. Phidias sut donner plus de grâce à ses figures et plus d'élévation à ses types divins. Aussi on disait que Polyclète faisait mieux les hommes et que Phidias faisait mieux les dieux.



Fig. 637. — Sculpteur.

Une question très-controversée est celle de savoir comment les artistes de l'antiquité apprenaient l'anatomie des formes. Quelques-uns soutiennent que l'usage très-répandu en Grèce de brûler les morts empêchait absolument les Grecs de disséquer, et d'un autre côté on ne comprend guère comment des statues aussi savamment articulées que celles des athlètes pourraient avoir été exécutées par des hommes ne connaissant pas les points d'insertion des muscles sur les os. Il est certain que si les Grecs connaissaient assez mal les organes internes du corps humain, ils en possédaient à fond la structure extérieure, et la fréquentation des gymnases les rendait familiers avec tous les mouvements dont le corps humain est susceptible. D'un autre côté, ils connaissaient assurément l'ostéologie, et malgré la rareté des monuments qui représentent des squelettes, la pierre gravée antique, que reproduit la figure 637, prouve tout au moins que les sculpteurs s'en préoccupaient. Seulement l'habitude de voir continuellement des membres nus, et la nécessité d'entretenir la souplesse du corps par la gymnastique, donnaient de bonne heure aux artistes une expérience qui ferait défaut à nos sculpteurs modernes, s'ils n'y suppléaient par une étude très-approfondie de l'anatomie des formes.

Polyclète avait fait une statue qu'on appela le Canon ou la Règle, tant elle était correcte et sévère et tant les lois de la mécanique osseuse et musculaire y étaient bien observées. Elle représentait un homme debout et armé d'une lance; les jeunes artistes s'en servaient pour apprendre les proportions qui expriment le mieux l'homme pourvu de la jeunesse, de la force et de la santé.

Phidias, qui était Dorien par l'éducation, mais Athénien par le sang, doit surtout sa réputation à ses grandes statues en or et en ivoire représentant des divinités. Mais, plus heureux que son rival, dont on n'a rien conservé, Phidias peut encore être apprécié aujourd'hui par les fragments de sculptures du Parthénon, qui sont au musée Britannique. L'amazone du Vatican (fig. 638), n'a pas d'auteur connu, mais elle paraît se rattacher par le style à la même époque.



Fig. 638. — L'amazone du Vatican.

Après la guerre du Péloponnèse la statuaire subit encore une nouvelle transformation, qui fut surtout représentée par Scopas et Praxitèle, auxquels les antiquaires attribuent le fameux groupe des Niobides. L'expression des sentiments intimes apparaît dans la sculpture, en même temps que le goût des formes robustes et athlétiques est remplacé par un sentiment plus exclusivement gracieux. Parmi les divinités, la grande Pallas est à peu près abandonnée, et c'est au cycle de Vénus et de Bacchus que les artistes empruntent leurs sujets de prédilection. Cette tendance devient encore plus accusée dans la période macédonienne. Cependant, Lysippe, le sculpteur favori d'Alexandre, a fait plusieurs statues d'athlètes. Il cherchait à continuer les traditions de Polyclète et de l'école dorienne et ce fut lui qui fixa le type d'Hercule. Mais il faut bien qu'Hercule représente une force idéale, divine, et cette manière de concevoir la force et de l'exprimer par l'art n'em-

prunte presque rien à la réalité. C'est Mercure, le patron des gymnases, qui représente le mieux dans la statuaire le type de l'athlète; de tous les dieux, c'est peut-être le plus humain. Des lutteurs pouvaient admirer sa structure en se comparant à lui; mais, en admirant Hercule, toute comparaison devenait impossible; sa force est trop audessus de l'humanité. Ainsi Lysippe, malgré son goût pour la force



Fig. 639. — Faune dansant.

musculaire et les traditions de l'école dorienne, arrivait à subordonner de plus en plus la réalité à l'idéal.

Au lieu des puissantes musculatures des athlètes, cette époque s'attacha à rendre les formes molles des faunes (fig. 639) et plus encore l'image svelte et gracieuse de Bacchus juvénile. Mais en même temps la sculpture s'éleva très-haut dans l'expression des sentiments humains. Arrêtons-nous un moment sur le fameux groupe de Laocoon, dû à Agesander et à ses fils Athénodore et Polydore, sculpteurs de Rhodes. « De même, dit Winckelmann, que la mer demeure calme dans ses profondeurs, quelque agitée qu'elle puisse être à sa sur-

face, ainsi dans les figures grecques, au milieu même des passions, l'expression annonce encore une âme grande et rassise. Une telle âme



Fig. 610. — Monstre étrusque.

est peinte sur le visage du Laocoon, au milieu des souffrances les plus



Fig. 611. — Hercule enfant.

cruelles; la douleur qui se découvre dans tous les tendons et les muscles, et que la contraction pénible d'une partie de son corps nous fait presque partager, n'est mêlée d'aucune expression de rage sur ses

traits ou dans l'attitude entière. On n'entend point ici cet effroyable cri du Laocoon de Virgile; l'ouverture de la bouche ne permet pas de le supposer, elle indique plutôt un soupir d'angoisse étouffée. La douleur du corps et la grandeur de l'âme sont réparties en forces égales dans toute la construction de la figure et sont pour ainsi dire balancées. Exprimer une si grande âme, c'est bien plus que de peindre seulement la belle nature. L'artiste a dû sentir en lui-même cette force d'esprit dont son marbre porte l'empreinte; la Grèce vit plus d'une fois le philosophe et l'artiste réunis dans la même personne; elle eut plus d'un Métrodore. La philosophie, chez elle, tendait la main à l'art, et donnait aux corps de sa création des âmes supérieures. »



Fig. 642. — Uranie.

Les Étrusques, qui se sont élevés si haut dans les applications de l'art à l'industrie, ont laissé peu de statues. Les Étrusques n'avaient pas comme les Grecs le goût et le respect de la beauté des formes. Souvent même ils faisaient laid, et quand ils visent à être effrayant ou étrange le résultat n'est que hideux. Les figures à gros ventre ou à tétines pendantes qu'on voit dans les collections (fig. 640) n'ont pas d'équivalent dans l'art grec.

La statuaire étrusque a pourtant produit quelques chefs-d'œuvre, comme le fameux *Orateur* du musée de Florence. Mais après la réduction de la Grèce en province romaine, les artistes grecs ont fait une véritable invasion en Italie et c'est à eux qu'il faut attribuer la plupart des ouvrages exécutés à Rome vers la fin de la république et même sous l'empire. Au reste, ces sculpteurs grecs importés en Italie n'étaient pas très-inventifs et leur travail consistait surtout à faire des imitations ou même de simples copies des ouvrages de la période précédente. C'est ainsi que les jolies statues de Muses qu'on voit dans nos musées (fig. 642) passent pour être la reproduction de statues qui avaient de la célébrité en Grèce. Il en est de même pour

les jolies statues d'Hercule enfant (fig. 641) et pour un très-grand nombre d'ouvrages grecs trouvés en Italie. C'est pour cela que l'on retrouve souvent plusieurs répétitions de la même statue dans des musées différents sans que l'on sache au juste si l'une de ces statues est réellement l'original d'après lequel les autres auraient été faites, ou si toutes ne sont que des répétitions avec quelques variantes d'un type célèbre.

Outre les copies qu'ils faisaient faire en très-grand nombre, et qui devenaient l'apanage des riches particuliers, les Romains ne se gênaient nullement pour dépouiller la Grèce de ses chefs-d'œuvre, et il fallait

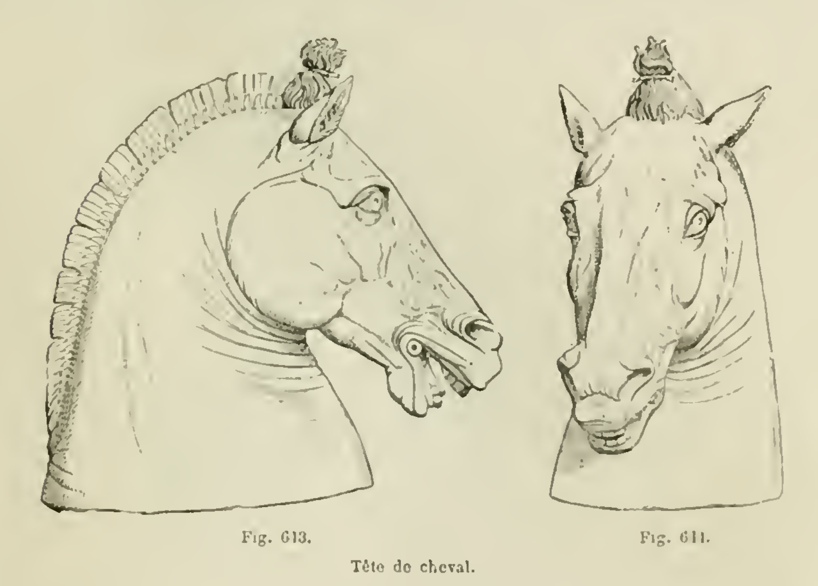


Fig. 643. Fig. 644.

Tête de cheval.

vraiment que la Grèce en eût une incroyable quantité, pour que Pausanias en ait tant trouvé à décrire dans un pays d'où on en avait déjà enlevé un nombre immense.

« Pendant l'édilité de M. Scaurus, dit Pline, trois mille statues furent employées à la seule décoration du théâtre construit pour le temps des jeux. Mummius, après la réduction de l'Achaïe, en remplit Rome entière, et lui-même mourut sans laisser une dot à sa fille ; car pourquoi ne pas dire ce qui peut l'excuser? Les deux Lucullus apportèrent de même un grand nombre de statues. Mucien, trois fois consul, écrit qu'il en existe encore à présent trois mille à Rhodes. On croit qu'il n'y en a pas moins à Athènes, à Olympie et à Delphes. Quel mortel pourrait en faire la description? »

Les Grecs et les Romains n'ont pas laissé de colosses comparables, pour la dimension, à ceux des Égyptiens. Cependant Pline en signale quelques-uns : « On a imaginé, dit-il, de faire des statues colossales, qui par leur masse énorme, ressemblent à des tours. Tel est, au Capitole, l'Apollon transporté d'Apollonie, ville du Pont, par M. Lucullus. Il a trente coudées de hauteur et coûta cinq cents talents. Tel est, au Champ de Mars, le Jupiter consacré par l'empereur Claude et qu'on appelle pompéien parce qu'il est voisin du théâtre de Pompée. Tel est



Fig. 645. — Sanglier.

encore le Jupiter de Tarente, ouvrage de Lysippe : sa hauteur est de quarante coudées. Sa grandeur et la difficulté de le déplacer forcèrent Fabius Verrucosus de le laisser à Tarente lorsqu'il enleva l'Hercule que nous voyons au Capitole. » Nos musées renferment quelques fragments de statues colossales, mais il y en a bien peu qui soient restées entières.

Les représentations d'animaux ne forment pas une section bien nombreuse dans la sculpture antique, mais quelques-unes sont fort belles. On peut citer parmi les chefs-d'œuvre le cheval du musée de Naples (fig. 643 et 644), le sanglier du musée de Florence (fig. 645), la louve du Capitole, etc. Nous donnons (fig. 646) un autre sanglier infé-

rieur de tous points au précédent, mais qui n'est pas sans intérêt pour nous, parce qu'il passe pour un ouvrage gaulois, bien qu'il appartienne probablement à l'époque romaine.

En général, la statuaire antique s'attache à rendre le caractère grandiose et monumental de l'animal, plutôt qu'à en traduire l'allure vivante et pittoresque, comme le font beaucoup de sculpteurs modernes, surtout dans les statuettes.

La mode qui survint dès le commencement de l'empire de représenter des personnages vivants avec les attributs des dieux altéra les

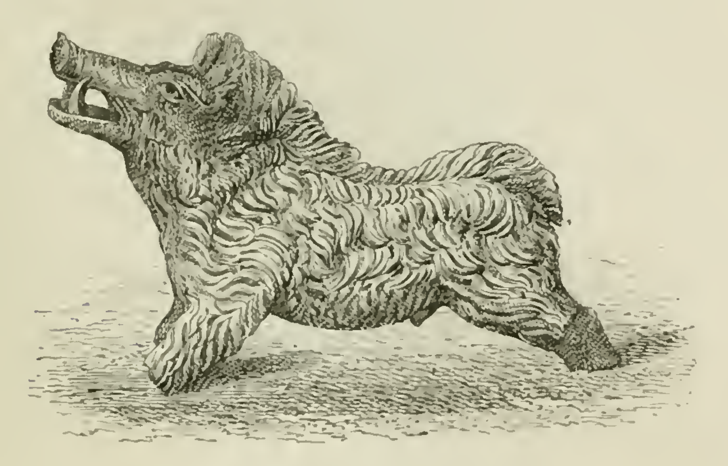


Fig. 646. — Sanglier. (Travail gallo-romain.)

types divins sans toutefois apporter à la sculpture des modifications bien sensibles. En général, le trait caractéristique de la sculpture pendant les deux premiers siècles de l'empire est l'imitation systématique des types précédents. L'activité artistique fut néanmoins très-grande, et sous Adrien notamment, la sculpture eut encore un grand éclat. « L'amour qu'Adrien portait aux beaux-arts, dit Ottfried Muller, quoique en grande partie affecté, fit prendre néanmoins à l'art, qui devenait chaque jour davantage le représentant de la réalité extérieure, un rôle plus élevé. Les contrées qui reçurent alors une nouvelle impulsion, la Grèce et surtout l'Asie Mineure antérieure, produisirent des artistes qui surent rendre de la vie à l'art pour satisfaire aux désirs et aux penchants de l'empereur : c'est ce que démontrent les statues d'Antinoüs exécutées à cette époque et dans les mêmes contrées. On est de même frappé d'admiration en voyant la manière ferme avec laquelle

ce personnage a été modifié par les artistes, soit qu'ils le représentent sous les traits d'un homme, d'un héros où d'un dieu, sans qu'il ait perdu en rien de son individualité. Du reste, c'est à l'époque de cet empereur que l'on a le plus imité le style égyptien, tantôt en le conservant dans toute sa sévérité primitive, tantôt en l'adoucissant, comme nous en trouvons la preuve dans les statues de ce genre qui ornaient autrefois la villa Tiburtine et dans une classe particulière des statues d'Antinoüs. La plupart d'entre elles sont exécutées en pierre noire nommée basalte; car alors le goût pour la magnificence et l'éclat des pierres de couleur s'était introduit également dans les arts plastiques. »

La décadence devient manifeste sous les princes syriens. « A cette époque, dit Winckelmann, les pupilles sont plus creusées, les fronts sillonnés; les figures des femmes et des enfants sont sèches et languissantes. A la fin de l'empire romain, la statuaire, qui avait résisté plus longtemps que la peinture, fut entraînée dans l'abaissement universel. A l'époque des princes syriens la sculpture antique a fini son évolution pour s'enfoncer dans la barbarie. Déjà, sous les Antonins, le génie inventif commençait à faire défaut, mais la tradition, qui se conservait encore, multipliait les copies à défaut des originaux. L'invasion des idées orientales vint ravir à la statuaire toute l'importance qu'elle avait eue, et le christianisme, qui considérait la forme humaine comme impure et proscrivait comme d'infâmes idoles les chefs-d'œuvre que la Grèce avait adorés, était l'ennemi naturel d'un art qui ne vit que par la forme et la tradition.

Les bustes et les portraits. — Outre les statues représentant des personnages entiers, on faisait des bustes, c'est-à-dire des sculptures d'après la figure humaine, comprenant seulement la tête, les épaules et une partie de la poitrine. Ce genre, bien qu'il appartînt surtout aux Romains, a été pratiqué par les Grecs, surtout dans l'époque macédonienne ; il ne remonte donc pas à une très-haute antiquité. Outre les portraits des personnages vivants, on faisait souvent des bustes de divinités, surtout des divinités secondaires. Les bustes antiques sont souvent terminés en bas par une ligne circulaire, plus gracieuse que si la poitrine était coupée par une ligne droite. La tête d'Ariadne (fig. 647) nous en offre un exemple. Quelquefois la poitrine est nue et alors elle s'arrête ordinairement au-dessus des seins; mais quand la figure est vêtue, le buste descend un peu plus bas, comme le montre la figure 648, qui représente une bacchante.

La construction du buste est à peu près la même dans les personnages masculins et la coupure de la poitrine est à la même place (fig. 649). Il arrive aussi quelquefois que le buste est double, c'est-à-dire que deux têtes sont jointes ensemble par l'occiput, comme on le voit sur les figures 650 et 651, qui représentent un faune et une faunesse, vus de face et de profil. Ces bustes doubles sont presque toujours l'image de divinités ou d'êtres fabuleux, mais on les trouve aussi



Fig. 647. — Ariadne.

dans les portraits de personnages. C'est ainsi que nous avons au Louvre un double buste représentant les philosophes Épicure et Métrodore.

Les bustes anciens sont extrêmement nombreux, et il y en a un assez grand nombre auxquels on a pu, avec de grandes probabilités, assigner une désignation. Toutefois il faut, au point de vue de la ressemblance, apporter une grande circonspection dans les noms que l'on donne aux personnages, surtout aux poëtes et aux philosophes antérieurs

à la période macédonienne, par la raison que l'usage de faire des bustes n'existait pas avant cette époque, et qu'un assez grand nombre de bustes, exécutés longtemps après la mort du personnage qu'ils représentent, ne peuvent offrir aucune garantie d'exactitude. On exécuta, pour être placées dans les bibliothèques ou les musées, des images de poëtes, de savants, de philosophes, conçues la plupart du temps d'après leur caractère connu plutôt que d'après des documents bien positifs. Tels sont : la belle tête d'Homère, les statues des sept sages, le buste de



Fig. 648. — Bacchante.

Socrate, imité de celui d'un Silène, d'après les descriptions de Platon. Cette série d'antiques est très-considérable, parce que les bibliothèques tenaient à posséder la suite complète des hommes célèbres. Les bustes des princes macédoniens sont assez rares, mais leur effigie est extrêmement fréquente sur les monnaies.

Si nous en croyons la mythologie, le premier portrait qu'on ait fait a été celui d'Hercule. Dédale, l'inventeur de la sculpture, était l'ami du héros et, après quelques services qu'il en avait reçus, il résolut de lui ménager une surprise aimable. Il fit donc sa statue en lui donnant la

posture que le héros avait l'habitude de prendre lorsqu'il se préparait à attaquer un ennemi de quelque valeur, et s'en alla la poser la nuit au milieu du chemin qui conduisait à la maison d'Hercule, ne doutant pas que son ami éprouverait le plus grand plaisir à se voir représenté au naturel. Hercule, sortant de chez lui de grand matin, comme il avait l'habitude de faire, pour chercher s'il n'y avait pas quelque brigand



Fig. 649. — Bacchus.

dans le voisinage, aperçut l'ouvrage de son ami qui ne l'avait prévenu de rien. Je ne saurais affirmer que l'image fût absolument ressemblante; Hercule qui, même parmi les Grecs, n'a jamais passé pour un dieu bien spirituel, non-seulement ne se reconnut pas du tout, mais croyant tout simplement se trouver en face d'un adversaire digne de lui, il prit un énorme rocher qu'il lui lança aussitôt et brisa en mille miettes la statue du malheureux Dédale.

Cette naïve légende exprime très-bien l'origine du portrait historique. Un héros a rendu des services à son pays, il est juste qu'on perpétue le souvenir de sa belle action en transmettant ses traits à la postérité. Mais l'artiste chargé de ce travail ne se préoccupant plus de la famille du héros, qui l'a connu dans sa vie privée, mais seulement des siècles futurs qui ne pourront pas vérifier la ressemblance, est fatalement entraîné à disposer son personnage dans un mode qui soit en harmonie avec le but qu'il poursuit.



Fig. 650. — Faune.



Fig. 651. — Faune et faunesse.

Avant de pénétrer dans la vie intime nous trouvons le portrait dans la vie publique. Antérieurement aux guerres médiques, on commença à élever des statues aux athlètes vainqueurs dans les jeux Olympiques. Mais pendant bien longtemps, ces statues rappelaient le nom du vainqueur sans reproduire pour cela son image. On le reconnaissait seulement par l'attitude ou par quelque attribut, comme les statues des dieux et des héros. Cependant ceux qui avaient vaincu trois fois avaient droit à des statues *iconiques*, c'est-à-dire faites à leur ressemblance.

Ces portraits honorifiques furent ensuite appliqués à des personnages qui avaient fait quelque belle action dont on voulait perpétuer le souvenir. Les portraits de Cléobis et Biton, modèles de piété filiale, et ceux d'Harmodius et d'Aristogiton, vengeurs de la liberté, sont les plus anciennes images historiques dont les auteurs fassent mention.

A Rome, les portraits des hommes importants anciens étaient souvent exécutés d'après les images en cire conservées dans les familles, quelquefois arrangés avec les traits de leurs descendants. Ce n'est qu'à partir de Scipion l'Africain qu'on commence à avoir des portraits réellement authentiques. César fut le premier dont l'image fut de son vivant placée sur les monnaies, et cet usage fut suivi depuis, en sorte que l'iconographie de l'époque impériale romaine est assez complète. Mais les images connues d'écrivains latins sont beaucoup moins nombreuses que celles des écrivains grecs. Les portraits destinés à honorer les vainqueurs des jeux sacrés étaient, à l'origine, liés au culte des dieux. L'ambition politique et la flatterie multiplièrent outre mesure les portraits des hommes d'Etat, dès les derniers temps de la république. La plupart du temps ils étaient exécutés en bronze, beaucoup plus rarement en marbre. La forme du buste et du bouclier fut usitée surtout lorsque les portraits devaient être exposés publiquement en séries considérables. Les portraits peints étaient habituellement réservés pour les galeries de famille. L'art de la seconde période produisit en grand nombre les images des anciens héros qu'on s'efforçait de représenter dans leur caractère connu et traditionnel. Quant aux portraits intimes, ceux que l'on gardait pour la famille dans l'atrium, ils étaient généralement en cire. La figure 652, tirée d'un bas-relief antique, représente un sculpteur occupé à modeler un de ces portraits.



Fig. 652. — Un sculpteur.

Les idées orientales qui envahirent la Grèce après les guerres médiques firent donner à des hommes vivants les attributs des dieux, et Alexandre fut représenté avec les cornes de Jupiter Ammon dont il lui plaisait qu'on le crût descendu. Tous les rois grecs de l'Orient imitèrent son exemple et cet usage fut ensuite adopté par les Romains de l'époque impériale. Il faut donc bien distinguer les portraits intimes, où l'individu est représenté tel qu'on a l'habitude de le voir chaque jour, et le portrait divinisé ou en apothéose, toujours caractérisé par la nudité du corps. Les Romains aimaient à être représentés avec les attributs du dieu Mars, et nous devons à cet usage de fort beaux groupes où on

associait Mars avec une Vénus, qui n'était souvent pas autre chose que la femme du personnage représenté en Mars.

Quand les empereurs romains portent le costume militaire, ou la toge du sénateur, ce sont des portraits intimes, mais quand ils sont nus, ce sont toujours des portraits divinisés. Dans ces derniers, la tête seule donne la ressemblance du personnage, tandis que le corps est fait en dehors de lui et suivant les types consacrés. C'est ainsi que pendant les désordres qui signalèrent la période impériale, les sculpteurs faisaient à l'avance des personnages nus, dont la tête était seulement dégrossie et, de cette manière, on n'était jamais pris au dépourvu; à chaque avènement nouveau, il suffisait de travailler au visage. Les gouverneurs et les préfets pouvaient ainsi prouver leur zèle au nouvel empereur, en mettant très-promptement sa statue sur les places publiques. Mais les empereurs se succédaient avec une telle rapidité, qu'on imagina, au lieu de remplacer la statue, de substituer simplement une tête à une autre. Aussi les statues de nos musées ont presque toujours des têtes rapportées et on ne peut jamais affirmer qu'elles ont été faites pour le corps sur lequel nous les voyons. Sous la décadence l'usage des substitutions devint universel : c'est ainsi que sous Constantin, on prit des bas-reliefs représentant les victoires de Trajan, auxquels on enleva les têtes, pour mettre à la place celles de Constantin et de ses principaux officiers.

Sous le christianisme on cessa absolument de représenter des personnages nus, mais l'usage de l'apothéose n'en persista pas moins. Dans les mosaïques de Ravenne, l'empereur Justinien et l'impératrice Théodora sont représentés avec le nimbe qui est l'attribut caractéristique de Dieu ou des saints. Dans les miniatures byzantines, l'empereur est souvent nimbé et toujours beaucoup plus grand que les autres personnages, dont l'attitude, agenouillée jusqu'à terre, présente souvent tous les caractères de l'adoration.

Les bas-reliefs. — Un bas-relief est un ouvrage de sculpture formant une saillie plus ou moins prononcée sur un fond avec lequel il fait corps. Si la saillie est très-prononcée, c'est un haut relief. L'histoire du bas-relief se lie intimement à celle de la statuaire et a suivi les mêmes transformations dans le style aux différentes époques de l'histoire. Mais il y a des peuples qui ont traité avec plus de supériorité l'un des deux genres qui constituent la sculpture, la ronde bosse ou statuaire, et le bas-relief. En outre chaque école a eu une manière particulière d'exé-

cuter le bas-relief. Ainsi, chez les Égyptiens, le relief se relève en bosse dans le renfoncement de la pierre, de manière à ne pas faire saillie sur le profil de l'architecture : il apparaît sur la muraille comme un tableau au fond de son cadre. Mais ce n'est pas dans le bas-relief que la sculpture égyptienne a développé ses plus grandes qualités. « Les Égyptiens, dit Ottfried Muller, furent beaucoup moins heureux dans la solution du problème de transporter sur une surface plane l'image optique du corps humain, de la représenter en relief, que dans celui de la rendre en ronde bosse. La tendance naturelle de l'art encore adolescent de représenter chaque partie du corps sous une figure aussi intelligible et facile à saisir qu'il est possible eut ici partout une action très-significative et exclusive... De là voyons-nous représentés : la poitrine de face, les hanches et les jambes de côté, la tête de profil et

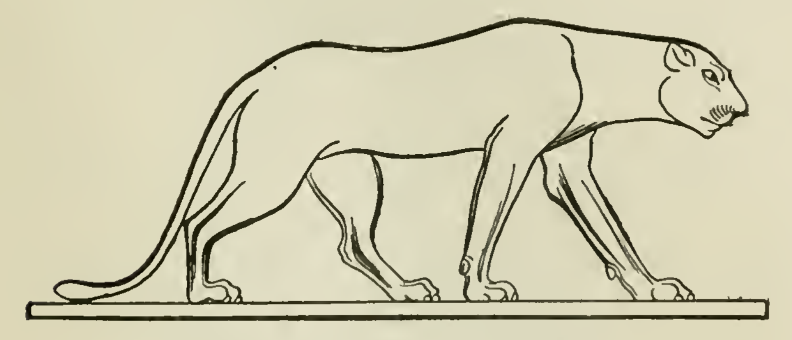


Fig. 653. — Une lionne. (D'après un monument égyptien.)

cependant les yeux de face; les épaules et les bras offrent des contours très-anguleux; les mains sont souvent aussi ou toutes deux droites ou toutes deux gauches. »

Il ne faudrait pourtant pas prendre trop à la lettre l'opinion un peu sévère du savant archéologue allemand. Sans nier l'inexpérience évidente des sculpteurs égyptiens dans l'art du bas-relief, ni les erreurs de dessin qu'ils ont pu commettre, il est impossible de ne pas reconnaître que la tournure des personnages et surtout des animaux est quelquefois d'un grand style. Voici par exemple une lionne de la plus belle allure et dont la silhouette grandiose ne serait pas désavouée par nos plus grands artistes (fig. 653). Voici également un lion, traité il est vrai d'une manière conventionnelle et décorative, mais qui a quelque chose de vraiment monumental (fig. 654). Seulement il convient de

dire que les Égyptiens, qui arrivent aux sommets de l'art quand ils s'en tiennent au contour extérieur, méconnaissent absolument la science

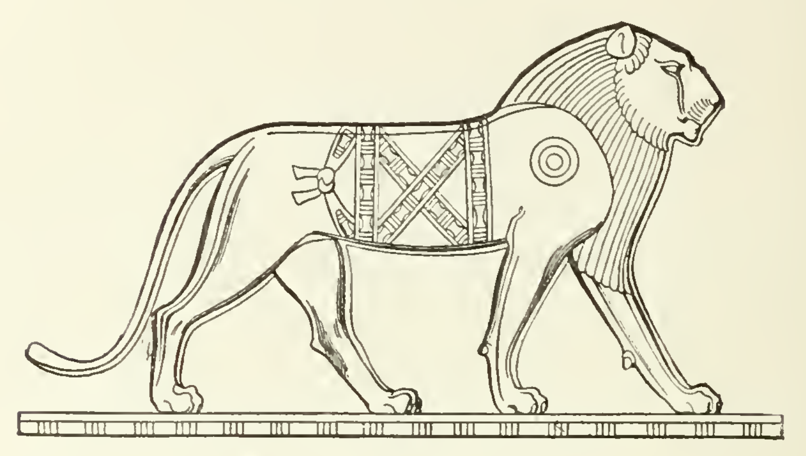


Fig. 654. — Lion. (D'après un monument égyptien.)

des méplats et des transitions délicates, qui donnent tant de charme aux bas-reliefs des Grecs.



Fig. 655. — Bas-relief assyrien.

Les Assyriens, très-inférieurs aux Égyptiens sous le rapport de la ronde bosse, leur sont au contraire supérieurs dans l'exécution pratique des bas-reliefs. La figure humaine y est rendue avec plus de naturel et

de vérité, et la composition des personnages présente beaucoup plus de vie et d'animation (fig. 655). Ces bas-reliefs, répandus à profusion dans les palais, retracent toujours des scènes historiques : « En considérant l'ensemble d'un palais ninivite, dit M. Place, on ne peut mieux le comparer qu'à un poëme épique célébrant la gloire du fondateur. C'est lui le héros de ces longs récits; il est toujours en scène,



Fig. 656. — Figure de l'autel des douze dieux.

et tout s'y rapporte à sa personne. Comme dans les poëmes écrits, l'épopée débute par une sorte d'invocation aux esprits supérieurs représentés par les figures sacrées qui occupent les seuils. Après cette pensée donnée aux génies protecteurs de l'Assyrie, on passait à la narration elle-même. Pendant de longues heures, l'intérêt se trouvait surexcité par une succession d'épisodes émouvants. Peuple de soldats, les Ninivites se complaisaient dans ces souvenirs qui flattaient l'amour-propre du prince et entretenaient l'esprit belliqueux de la nation. Les façades les plus longues des palais, c'est-à-dire celles des cours et des

grandes galeries qui s'offraient les premières sur l'itinéraire des visiteurs, sont vouées de préférence aux manifestations de la pompe souveraine. Ces cérémonies, exécutées presque toujours dans des proportions colossales, montrent de longues files de prisonniers ou de tributaires se dirigeant vers le monarque. Celui-ci, reconnaissable à la place qu'il occupe, à son entourage, à ses insignes, à son attitude, reçoit ces hommages avec un calme ou pour mieux dire avec une placidité presque dédaigneuse. Il est tantôt debout, tantôt assis sur son trône, entouré de ses officiers et de ses serviteurs. Les personnages s'y suivent processionnellement, sans confusion, et gardent quelque chose de cette froideur hautaine qui devait signaler les réceptions royales. C'est plus loin, dans des salles plus petites et sur une plus petite échelle, que le drame commence et que l'artiste manifeste plus d'entrain, de verve et d'invention. Marches, batailles, escalades de montagnes, constructions de digues, passages de rivières, se suivent nombreux et pressés, racontés en quelques traits expressifs.... Après les tableaux héroïques, les scènes de chasse occupent le premier rang. Les souverains assyriens, dignes enfants de Nemrod, ont manifesté une grande passion pour cet exercice violent, véritable diminutif de la guerre.... »

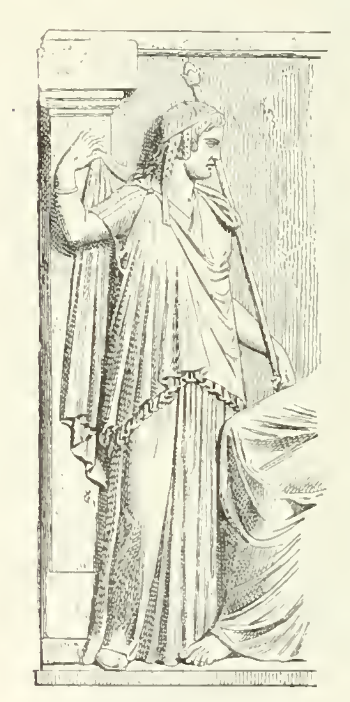


Fig. 657. — Junon.
(Bas-relief du musée du Louvre.)

Les métopes de Sélinonte (voir tome I, fig. 574), qui sont les plus anciens monuments connus de la sculpture grecque, présentent quelques rapports avec les bas-reliefs assyriens, bien que le caractère en soit beaucoup plus grossier. Mais l'art grec, même dans sa période archaïque, présente de très-bonne heure un caractère tout personnel dans le mouvement général du corps aussi bien que dans les plis des vêtements, dont l'ajustement ne rappelle en rien les traditions assyriennes, comme le montre la figure 656 tirée de l'autel des douze dieux du Louvre. Avec les bas-reliefs du Parthénon, l'art arrive

à une perfection qui n'a jamais été dépassée. Ces bas-reliefs sont de deux sortes : ceux des métopes sont très-saillants et ceux de la cella sont au contraire presque plats. Nous avons expliqué ailleurs les raisons de cette différence (tome 1, page 390).

La figure 657, qui représente Junon d'après un bas-relief du Louvre, nous montre la manière de traiter les plis qui, tout en conservant leur unité de lignes, n'ont plus la raideur affectée de l'époque archaïque. Néanmoins il y a encore ici une certaine rigidité d'allure qui va disparaître complétement dans l'époque macédonienne, où la grâce et la souplesse deviennent tout à fait les qualités dominantes.



Fig. 658. — Faune et bacchante.

La figure 658, où l'on voit représentés un faune et une bacchante, caractérise très-bien le style de cette époque, qui, ainsi que nous l'avons déjà fait observer, s'est complu principalement dans les scènes relatives au cycle de Bacchus.

Dans les bas-reliefs de l'époque romaine, le relief est en général beaucoup plus prononcé que dans les monuments grecs. Le griffon que reproduit la figure 659 paraît se rattacher par le style au premier ou au second siècle de notre ère.

Un fait qu'il est bon de signaler, c'est que les bas-reliefs grecs ne reproduisent jamais les faits historiques, mais seulement les sujets religieux ou mythologiques. Ainsi dans les représensations de bataille nous voyons fréquemment les combats des Amazones, ou les exploits des anciens héros, mais nous ne connaissons aucun bas-relief dont le

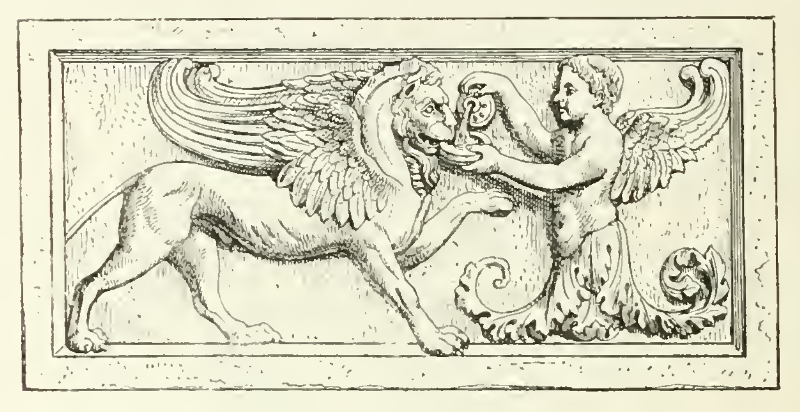


Fig. 659. — Griffon. (D'après un bas-relief antique.)

sujet ait trait aux guerres médiques. C'est le contraire qui a lieu dans l'art romain, dès que cet art arrive à se constituer une individualité propre : les bas-reliefs qui décorent les arcs de triomphe, ceux qui se

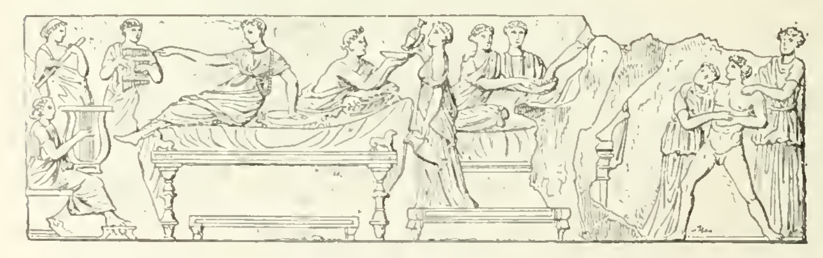


Fig. 660. — Banquet funèbre.

déroulent autour de la colonne Trajane et de la colonne Antonine montrent une succession de faits représentés dans un ordre méthodique, avec la plus rigoureuse observation non-seulement des types, mais encore des allures et des moindres détails du costume. Aussi ces bas-reliefs nous offrent des documents extrêmement précieux pour l'histoire de l'archéologie, documents dont aucun monument grec ne pourrait nous montrer l'équivalent. Le sculpteur grec appartient à

une nation de poëtes et c'est toujours aux merveilleux récits de la fable qu'il emprunte ses inspirations, tandis que le sculpteur romain,

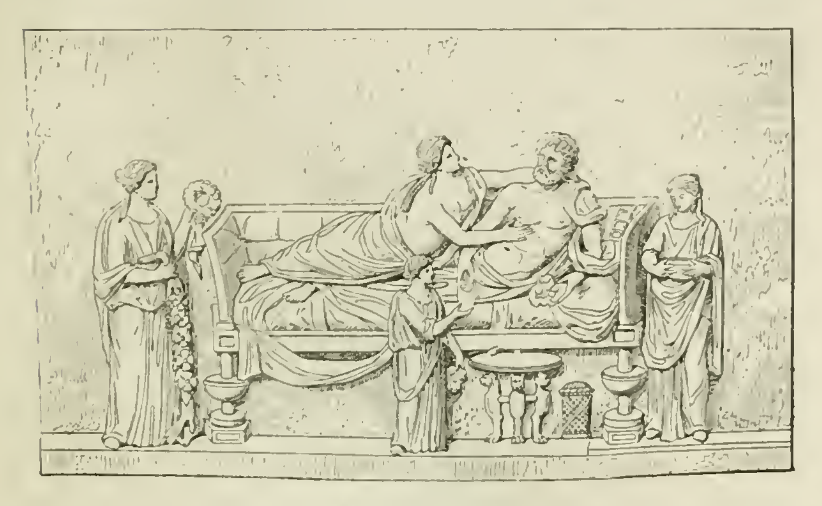


Fig. 661. — Banquet funèbre.

qui travaille pour un peuple exact et positif, traduit les événements contemporains avec la précision grandiose d'un compte rendu. Entre



Fig. 662. — Banquet funèbre.

les bas-reliefs grecs et les bas-reliefs romains de l'époque impériale, il y a la même distance qu'entre Homère et Tacite.

A la fin de l'empire romain, la décadence des arts s'est opérée

d'une manière si rapide, que les brillantes qualités que nous avons signalées dans les bas-reliefs du siècle des Antonins disparaissent complétement sous les princes syriens. Les sarcophages continuent pourtant à être décorés de bas-reliefs : on en a retrouvé une quantité immense qui remplissent les parois de nos musées d'antiquités. Mais le dessin en est maigre, les formes sont sèchement accusées, les proportions sont souvent mal observées et le ciseau est surtout d'une extrême monotonie. Par le sujet, ces bas-reliefs, dont la saillie est généralement assez accentuée, peuvent se diviser en deux catégories. La première, qui comprend les banquets funèbres, est la perpétuelle et fatigante répétition d'une donnée toujours identique à elle-même (fig. 660 à 662). La seconde, qui se compose de sujets symboliques, est remarquable par la quantité de personnages allégoriques et d'emblèmes de tous genres qui présentent dans l'ensemble une inextricable confusion. Les sujets bachiques, les histoires relatives au mythe de Prométhée, fort à la mode à cette époque, et plus tard les sujets chrétiens, sont les scènes qu'on voit le plus souvent sur les sarcophages de la décadence : on y trouve parfois une réminiscence plus ou moins heureuse des types anciennement consacrés, mais on n'y rencontre jamais une inspiration personnelle. La sculpture avait cessé d'être un art créateur et spontané ; tous ces sarcophages semblent sortis d'une fabrique au rabais et s'adressent à un public qui n'a plus aucun souci de la forme et qui oublie les traditions qui avaient fait la gloire des temps passés.

La sculpture décorative. — La sculpture décorative n'a pas à se préoccuper seulement des lois qui sont propres à la statuaire, il faut encore qu'elle satisfasse aux conditions particulières que lui impose son association avec l'architecture, et les Grecs, sous ce rapport comme sous tous les autres, ont été des maîtres incomparables. Malheureusement, quand nous voyons dans un musée des ouvrages de sculpture décorative, nous ne pouvons pas toujours juger de l'effet qu'ils devaient produire à la place qui leur était destinée et à la distance où ils devaient être vus. Il faudrait aussi tenir compte du jour qui les éclairait, de l'angle sous lequel on pouvait les apercevoir, et on a souvent quelque peine à rétablir ainsi par la pensée les objets qu'on a sous les yeux dans un milieu et sous un jour différents. Quand on a pu voir sur place quelques-unes des sculptures de ce genre et essayer pour d'autres ce travail délicat de restauration conjecturale, on est sou-

vent amené à rectifier des erreurs qu'avait entraînées un examen moins attentif. Dans ce qui semblait d'abord un défaut de proportion, on reconnaît une application savante des lois de la perspective et des négligences apparentes deviennent des combinaisons voulues et réfléchies.

Le Pandrosion d'Athènes (tome I, fig. 423) nous offre un admirable exemple de la statuaire monumentale : ici les statues deviennent des



Fig. 663. — L'Enfant à l'oie. (Musée du Louvre.)

membres de l'architecture. Mais indépendamment des édifices proprement dits, il existe tout un ordre de monuments, par exemple les fontaines et les vases, dans lesquels la sculpture est obligée de se plier à des lois particulières. Ainsi dans le joli groupe de *l'Enfant à l'oie*, qui est au musée du Louvre (fig. 663), le mouvement général devait être en rapport avec la destination du monument qui était une fontaine. Un tuyau, qui passait dans le corps de l'oie, faisait jaillir l'eau par le bec de l'oiseau. Ce motif de décoration paraît avoir beaucoup plu, car il en existe de nombreuses répétitions dans divers musées.

Il en est de même pour le groupe des trois nymphes dont on connaît aussi plusieurs exemplaires. Le mouvement si gracieux des trois nymphes qui se cambrent était en quelque sorte imposé par la vasque qu'elles soutiennent. Les bassins et les fontaines jaillissantes formaient un élément essentiel et un des plus grands charmes des jardins

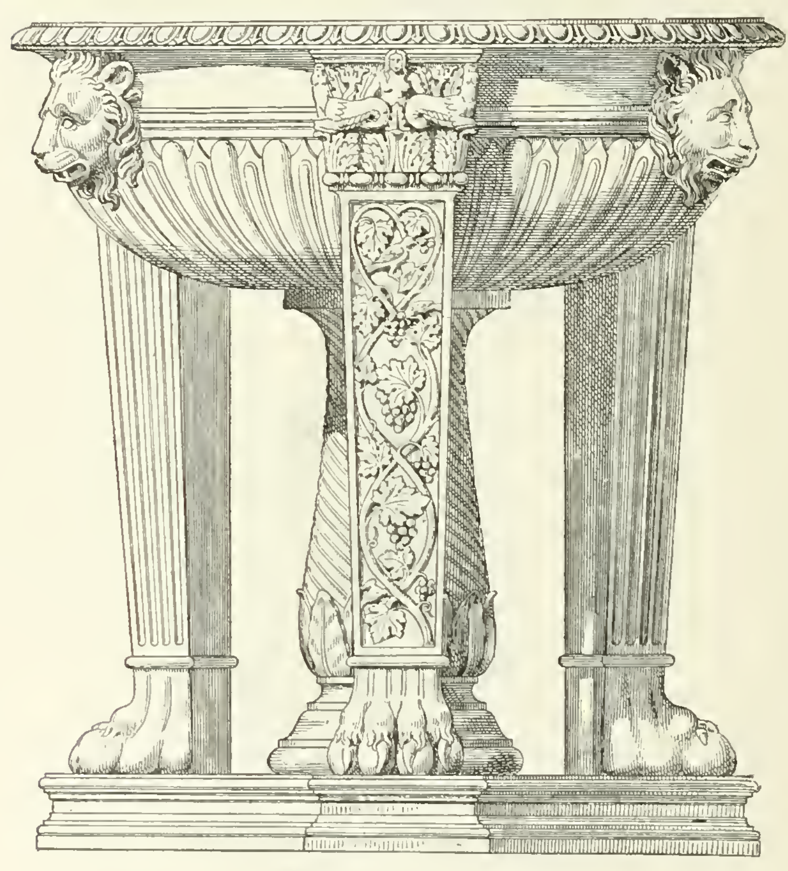


Fig. 664. — Fontaine de la villa Adriana.

romains. Il y en avait de plusieurs sortes, mais la sculpture y tenait toujours une grande place.

Une jolie fontaine, découverte dans la villa Adriana, peut nous donner une idée de celles qu'on voyait habituellement dans les jardins, ou dans ces belles cours environnées de portiques, si communes dans les habitations des anciens (fig. 664). Elle est du plus beau marbre

pentélique et d'un seul morceau. La forme rappelle celle des trépieds. Les têtes de lions qui la décorent étaient un ornement très-employé pour les fontaines et les conduites d'eau. Le conduit de celle-ci existe encore dans le piédestal orné de cannelures en spirales qui supporte le fond de la coupe.

Les fouilles de Pompéi ont fourni plusieurs types de fontaines extrêmement curieux. La *maison du grand-duc de Toscane* est remarquable par une jolie fontaine en mosaïque en forme de niche dans

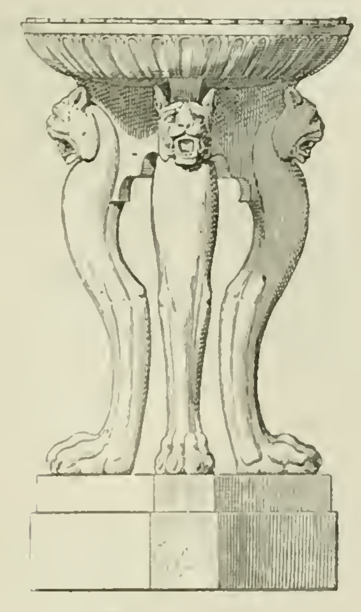


Fig. 665. — Fontaine.

laquelle on voyait une statue de Faune avec un piédestal élevé sur quatre gradins. Au-dessous est un petit tableau en mosaïque représentant un hippopotame guettant deux bateliers. En avant de la fontaine sont trois vasques dans la plus grande desquelles était un jet d'eau sortant du milieu d'une fleur de marbre blanc. La *maison de Lucretius* a au fond du xyste une jolie fontaine composée d'une niche en mosaïque et en coquillages, dans le bas de laquelle sont peints des roseaux et deux dauphins, et on y trouve une charmante statuette de Silène en marbre blanc. Ses cheveux, sa barbe, la peau qui le couvre, portent des traces de peinture rouge; l'outre sur laquelle il s'appuie est colo-

rée en noir et jetait de l'eau formant cascade sur cinq degrés de marbre blanc et se rendait ensuite par un canal de marbre dans un bassin cir-

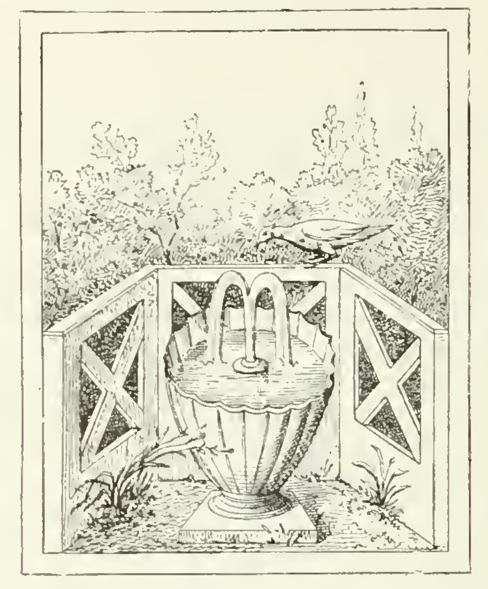


Fig. 666. — Fontaine. (D'après une peinture de Pompei.)

culaire, au centre duquel est une colonne portant une petite vasque de

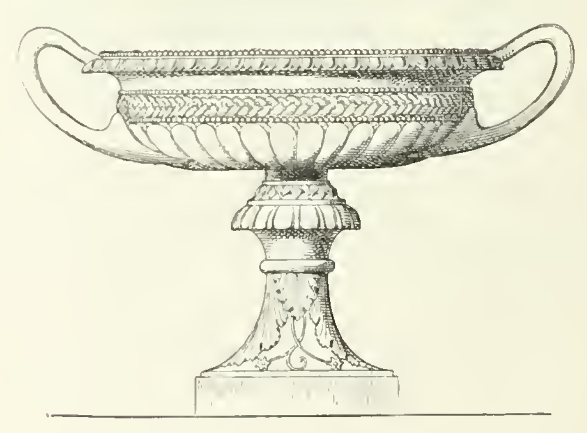


Fig. 667. — Cratère en marbre.

jaune antique d'où s'élançait un jet d'eau. La niche de la fontaine est accompagnée de deux cippes de marbre blanc surmontés d'Hermès à

deux faces; le premier offre les têtes de Bacchus et Ariadne, le second celles d'un faune et d'une bacchante.

Dans la cour de la *maison d'Apollon* à Pompéi est une singulière fontaine de marbre blanc; c'est une espèce de pyramide du centre de laquelle partait un jet d'eau qui retombait sur quatre petites cascades

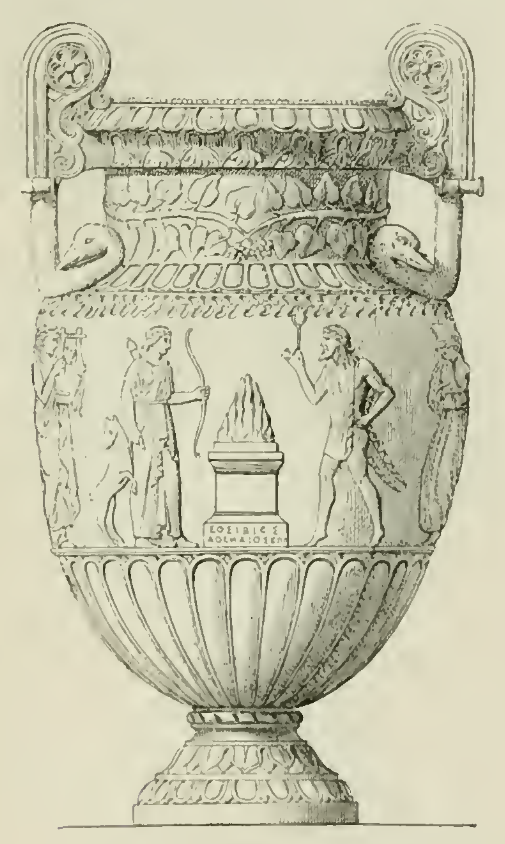


Fig. 668. — Vase de Sosibios. (Musée du Louvre.)

de marbre et de là dans plusieurs bassins contenus les uns dans les autres. La muraille à laquelle est adossée la fontaine est entièrement peinte; au milieu d'un cadre de festons bachiques est une figure de Diane debout sur un piédestal au milieu d'un bassin où nagent des canards; le bassin est dans un bocage peuplé de nombreux oiseaux; on y reconnaît des paons, des grues, un ibis, des poules, des perdrix, des cailles, des chouettes, etc.

La *maison de la grande fontaine de mosaïque* possède également une fontaine qui a donné son nom à la maison. C'est une grande niche surmontée d'un fronton et ornée de mosaïques de diverses couleurs parmi lesquelles le bleu domine. Les grandes divisions et les bordures sont formées de coquillages que le temps ni l'éruption n'ont pu détruire ou calciner. Aux pieds-droits sont adossés deux grands masques creux en marbre blanc, derrière lesquels on plaçait des lampes dont la lu-



Fig. 669. — Vase aux masques. (Musée du Louvre.)

mière, passant au travers des yeux et de la bouche, devait produire un effet bizarre. L'un de ces masques avait les cheveux et la barbe teints en rouge. Au fond de la niche, au-dessous d'une tête de fleuve en mosaïque, est une ouverture rectangulaire en bronze, d'où l'eau s'écoulait par six petits degrés dans un grand bassin également de marbre, au milieu duquel est une petite colonne creuse d'où s'élançait un jet d'eau.

Un motif très-simple, mais infiniment gracieux, nous est offert par

la figure 665 : il est composé d'une vasque supportée par des têtes qui forment l'extrémité supérieure d'une patte de lion.

Quelquefois aussi les fontaines avaient un caractère plus rustique,



Fig. 670. — Vaso Borgheso.

comme celle qui est représentée sur la figure 666. Cette fontaine est entourée d'un enclos, au milieu des bosquets. Le jet d'eau, peu élevé, sort d'une espèce de conque et se divise en deux parties. Un oiseau, perché sur la balustrade, se prépare à boire dans le bassin.

Les vases de marbre ou de bronze formaient un des éléments décoratifs les plus employés dans les jardins ou les villas. Quelquefois (fig. 667) de petits vases étaient disposés sur les balustrades ou sur les parapets de marbre. Plusieurs de ces vases sont considérés comme des chefs-d'œuvre de l'art décoratif, et les reproductions qu'on en fait prennent place dans nos parcs.

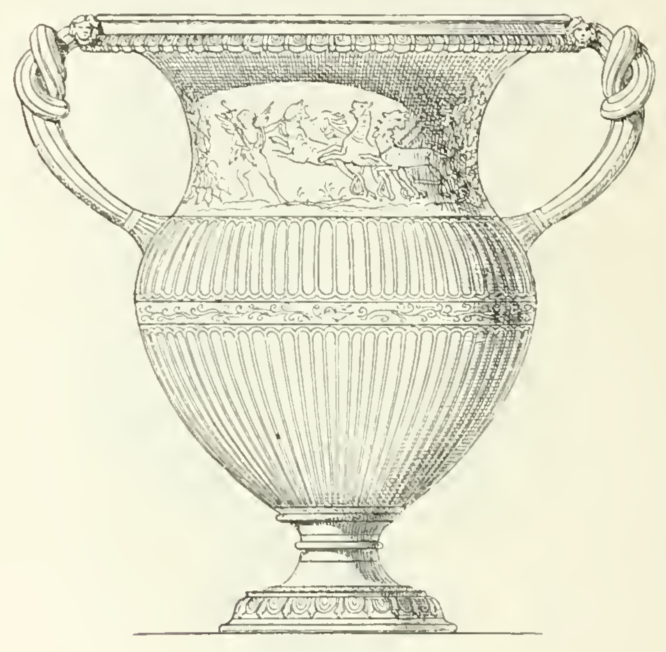


Fig. 671. — Vase.

Le fameux vase connu sous le nom de *vase de Sosibios* (fig. 668) a les anses décorées de calices de fleurs et soutenues par quatre cols de cygne. Une branche de lierre, symbole du culte de Bacchus, entoure la gorge du vase. Un sacrifice bachique est sculpté sur la panse dont le bas est godronné. Ce beau vase est au Louvre où il est placé en pendant avec un autre vase, très-célèbre également et connu sous le nom de *vase aux masques* (fig. 669).

La plupart de ces vases avaient un caractère bachique dans leur ornementation, ce qui se comprend aisément, puisque c'est Bacchus qui fait mûrir les fruits de la terre. C'est ainsi que le vase Borghèse (fig. 670) qui décorait le jardin de Salluste, sur l'emplacement duquel

il a été trouvé, est orné d'une scène bachique. Le dieu des vendanges s'appuie sur une bacchante qui joue de la lyre pendant que des jeunes satyres exécutent des danses et jouent de la flûte; le vieux Silène chancelant est retenu par un satyre qui le prend au milieu du corps, tandis

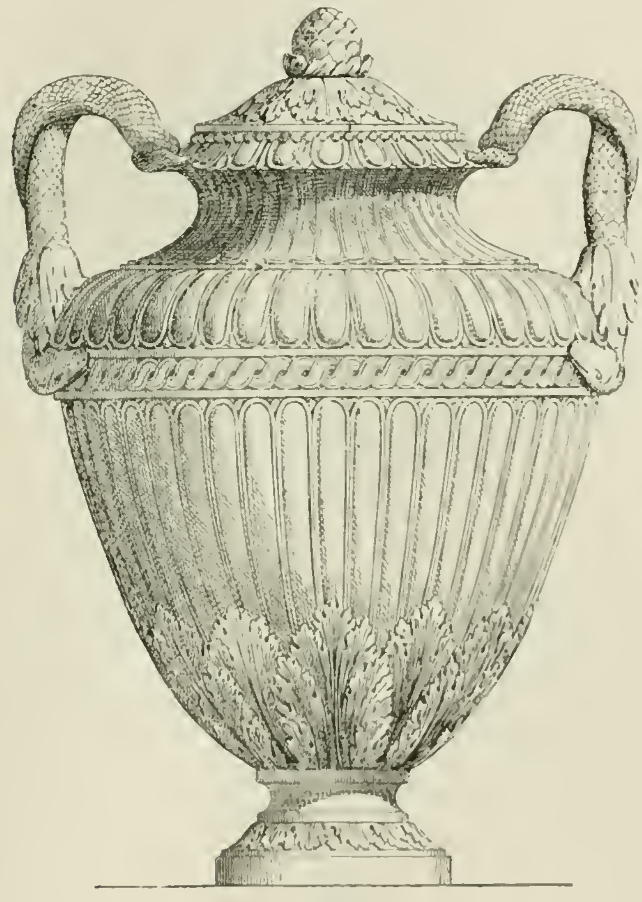


Fig. 672. — Vase antique.

qu'une ménade joue du tambourin : le bord du vase est garni d'un cep de vigne et des masques sont sculptés à la place des anses.

Dans le vase représenté sur la figure 671, le sujet à personnages se développe seulement sur le col, et le corps même du vase est simplement coupé par une petite bande ornementale qui court horizontalement sur la panse. Le système de décoration est de la plus grande

simplicité, mais le profil du vase est d'une forme magnifique. On remarquera la saillie et l'épaisseur différente des godrons qui décorent le vase représenté sur la figure 672, qui est pourvu d'un couvercle et dont la base est formée de feuilles d'acanthe. Mais le point sur lequel

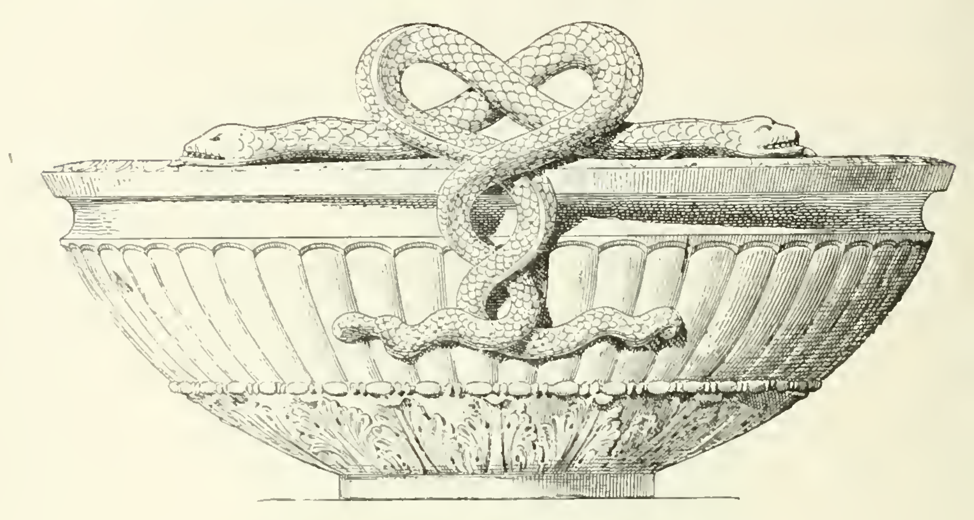


Fig. 673. — Vase antique.

il faut surtout appeler l'attention des sculpteurs d'ornements, c'est la disposition exquise des anses et la manière toujours judicieuse avec laquelle ils se rattachent au corps même du vase, de manière à ne jamais s'en isoler par le style et à concourir toujours par leur forme à l'ensemble de la décoration. Comme dernier exemple, nous donnons (fig. 673) une coupe dont l'anse est formée par deux serpents enlacés, dont les têtes rampent sur le bord de l'ouverture tandis que les queues se déroulent sur les godrons de la panse.



Fig. 674. — Vase grec.

II

LA GRAVURE

La gravure préhistorique. — Les pierres gravées. — Les médailles.
La gravure au trait.

La gravure préhistorique. — Un grand intérêt s'attache toujours aux premiers tâtonnements de l'homme dans les arts graphiques. Ceux qui sont antérieurs à tout document historique ne peuvent naturellement se subordonner à aucun ordre chronologique ; c'est à l'histoire naturelle et surtout à la géologie qu'il appartient de les classer par périodes, auxquelles toutefois il serait impossible d'assigner une date même approximative. Ces essais grossiers prouvent que les arts graphiques ont été pratiqués dans les plus anciennes sociétés, dans des époques où l'homme, étranger à toute civilisation, vivait en quelque



Fig. 675. — Esquisse de mammouth. (Gravée sur une plaque d'ivoire.

sorte de la vie animale. Le centre de la France et notamment le Périgord sont les contrées où l'on a trouvé les plus curieuses tentatives dans ce genre.

La figure 675 représente une esquisse dessinée ou plutôt gravée au trait sur une plaque d'ivoire et représentant un mammouth que les longs poils de sa crinière empêchent de confondre avec un éléphant ordinaire. Malgré la grossièreté du travail, on distingue parfaitement l'œil si caractéristique et la longue trompe de l'animal. Les fragments de mammouth se trouvent en très-grand nombre dans le nord de la Sibérie, ce qui semblerait prouver que le travail que nous avons sous

les yeux a dû être exécuté à une époque où le climat de l'Europe occidentale était analogue à celui des régions arctiques.

Ce qui confirme encore cette hypothèse, c'est le manche de poignard que représente la figure 676. Cette poignée, qui est en bois de renne, représente elle-même un renne sculpté dans une position toute

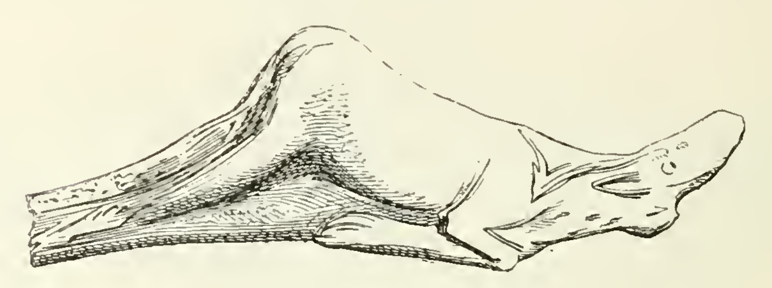


Fig. 676 — Manche de poignard. (Sculpté en forme de renne.)

particulière; les jambes de derrière sont étendues le long de la lame, celles de devant sont ramenées sous le ventre pour ne pas blesser la main; enfin la tête est renversée, le museau est tourné vers le ciel et les bois de l'animal sont couchés de façon à ne pas gêner la préhension.

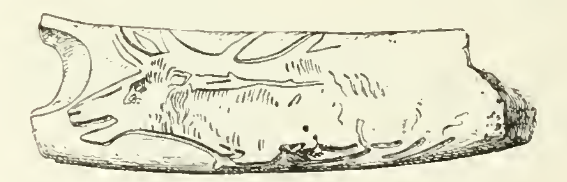


Fig. 677. — Figure de cerf (Gravée sur un bois de cerf.)

Ce monument date d'une époque où la France devait ressembler passablement à la Laponie, puisque le renne y vivait.

Voici maintenant (fig. 677) une figure de cerf gravée sur un fragment de bois de cerf. La forme de la ramure, très-différente de celle du renne, ne permet pas de se tromper sur l'identité de l'animal. Des figures d'aurochs et d'élans, mais mal caractérisées, ont été également retrouvées sur divers fragments. L'homme apparaît aussi quelquefois, mais beaucoup plus rarement, sur les monuments de cette catégorie. Sur un fragment que l'on croit avoir été un bâton de commandement (fig. 678) on voit une forme humaine, grêle, fluette, et qui d'ailleurs

semble pourvue d'une queue comme les animaux. Elle est placée entre deux têtes de chevaux mieux caractérisées et l'on voit derrière un animal qui pourrait être un long poisson ou un serpent. Sur un autre fragment on voit également un personnage qui n'est guère mieux conformé



Fig. 678. — Bâton de commandement.

que le précédent et qui est à côté d'un aurochs. Si imparfaits que soient ces grossiers essais et bien qu'ils ne se rattachent qu'indirectement à l'histoire générale de l'antiquité, il était impossible de ne pas les signaler ici.

Les pierres gravées. — On distingue deux sortes de pierres gravées : les *intailles* qui sont gravées en creux, et les *camées* qui sont gravées en relief. Les pierres gravées égyptiennes sont des intailles. La plupart ont la forme de scarabées : l'insecte était formé par la partie convexe, et l'inscription ou le sujet gravé se trouvait sur la partie plane qui tenait lieu du ventre. Il y avait aussi un très-grand nombre de cachets portant des gravures en creux. Nous en avons donné plusieurs représentations (tome II, fig. 492 à 497).

Les cylindres babyloniens forment aussi une série très-importante. Les sujets gravés sur les cylindres babyloniens se rattachent tous à des dogmes religieux dont nous n'avons encore qu'une connaissance très-imparfaite. Certains symboles pourtant paraissent se rapprocher singulièrement de ceux de la Perse, ce qui ferait supposer que ceux-ci ont eu, en grande partie, leur source en Assyrie. L'analogie est surtout frappante pour les dessins gravés sur le cylindre que nous avons fait reproduire. Nous donnons dans la figure 679 le développement du cylindre dont la figure 680 nous montre la forme générale.

Les deux personnages que nous voyons ici paraissent être des prêtres d'Ormuz luttant contre un taureau barbu considéré ici comme le principe du mal. La lutte d'Ormuz et d'Ahriman ou du bien et du mal fait en effet le sujet d'une foule de représentations. Habituellement les bons esprits serviteurs d'Ormuz sont figurés sous la forme de

personnages couronnés ou ailés, et les mauvais esprits, serviteurs d'Ahriman, prennent, au contraire, la forme d'animaux fantastiques, tels que les taureaux barbus ou les griffons.

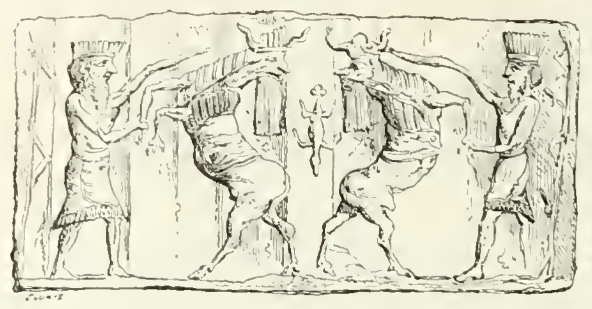




Fig. 679. Fig. 680.

Forme et développement d'un cylindre babylonien.

Parmi les Grecs, la gravure sur pierre fine, quoique pratiquée très-anciennement, paraît avoir atteint son apogée vers l'époque macédonienne. Pyrgotèle, qui vivait sous Alexandre le Grand, est le premier graveur qui ait atteint dans son art une véritable illustration. « Alexandre le Grand, dit Pline, défendit à tout autre que Pyrgotèle, le plus habile dans cet art, de graver son portrait sur pierre précieuse. Après Pyrgotèle, Apollonidès et Cromos y excellèrent, comme aussi Dioscoride, qui grava de cette façon l'effigie très-ressemblante du dieu Auguste, effigie que les empereurs depuis employèrent comme cachet. »

Le cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale possède une superbe intaille que l'on attribue à Dioscoride ; elle représente Mécène. Parmi les autres pierres gravées de la même collection qui portent un nom d'auteur, il faut citer un superbe camée, représentant le triomphe d'Amphitrite et signé du graveur Glycon (fig. 681). La déesse est escortée par les amours et conduite par un taureau marin qui se termine en queue de poisson, ce qui le distingue du taureau d'Europe. Celui-ci, au reste, est également représenté sur un camée célèbre que nous avons reproduit ailleurs (tome I, fig. 432).

Nous possédons une pierre très-célèbre signée du graveur Hyllus et représentant un taureau dionysiaque, ainsi qu'un superbe portrait de Julie, fille de Titus, aigue-marine portant le nom du graveur Evodus.

Bien qu'on donne généralement le nom de *camées* aux pierres gravées en relief, ce nom s'applique plus particulièrement à celles qui

ont des couches de différentes couleurs. En effet, dans la gravure des camées, bien que cet art, qui est une branche de la sculpture, ait pour but essentiel la forme et le relief, la couleur joue un rôle assez important. Le graveur qui sait tirer parti des couleurs de la pierre peut les adapter de telle façon, qu'il est quelquefois difficile de décider si c'est un effet de l'art ou un jeu de la nature. Quelquefois une figure taillée sur une couche blanche se détache sur un fond coloré; quelquefois aussi les accidents les plus étonnants semblent naître des couleurs diverses de la pierre. Une tête peut avoir la barbe, les cheveux, la draperie d'une coloration différente : c'est ainsi que le fameux camée



Fig. 681. — Le triomphe d'Amphitrite.
(D'après un camée antique.)

d'Auguste et celui de Germanicus, au cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale, ont, indépendamment de leur sculpture, un charme particulier qui résulte de la diversité des teintes.

Au surplus, la couleur des pierres employées n'était pas indifférente et les graveurs se servaient de préférence des matières dont la teinte leur semblait en rapport avec le sujet qu'ils voulaient traiter. Ainsi ils gravaient Proserpine sur une pierre noire, Neptune et les Tritons sur l'aigue-marine, Bacchus sur l'améthyste, Marsyas écorché sur le jaspe rouge.

Les sujets avaient souvent aussi une signification en rapport avec certains usages. Ainsi les scènes relatives à l'histoire de l'Amour et Psyché étaient surtout employées comme cadeaux de fiançailles, tandis que celles qui ont trait à la légende de Proserpine ravie à sa mère semblaient plus convenables pour des personnes affligées. Le supplice

de Marsyas, emblème de l'inexorable justice des dieux, était un sujet cher au gens de lois, tandis que les représentations de combats étaient préférées par les soldats. Quelques camées étaient simplement la reproduction d'un ouvrage célèbre. La centauresse et son petit (fig. 682) paraît appartenir à cette catégorie. Enfin les beaux camées romains de l'époque impériale (voir tome I, fig. 488 à 495) sont de pompeuses allégories en faveur du souverain. L'art du graveur en pierres fines a marché parallèlement avec celui du sculpteur et sa décadence est complète à partir des princes syriens.


Fig. 682. — Centauresse. — Camée.

Les médailles. — L'art de graver les médailles est une branche de la sculpture, car une médaille n'est en réalité qu'un bas-relief de dimension très-restreinte. Pendant très-longtemps les monnaies n'ont représenté que des emblèmes extrêmement simples, tels que la tortue sur les monnaies d'Égine (tome I, fig. 437), un bouclier ou une amphore sur les monnaies de Béotie (tome I, fig. 407), une abeille ou une biche sur les monnaies d'Éphèse (tome I, fig. 267), etc. C'est seulement quand l'usage s'introduisit de représenter des têtes de divinités ou des personnages entiers que l'art du graveur parvint à son grand développement, qui a suivi d'ailleurs une marche très-irrégulière. Ainsi certaines médailles de la Grande Grèce, celles que l'on nomme *incuses*, portent le même type des deux côtés, seulement la gravure apparaît en creux sur une des faces et en relief sur l'autre. Il y a des médailles qui portent d'un côté une figure ou une scène très-complète et qui gardent de l'autre un emblème d'une forme extrêmement primitive. Enfin il y en a dont les deux faces sont décorées d'un chef-d'œuvre entièrement différent comme disposition, quoique d'une égale valeur au point de vue de l'art.

Des écoles d'où il sortit des graveurs d'un très-grand talent se formèrent dans différentes villes, mais, par un phénomène bien remarquable et qui est particulier à la gravure en médaille, les villes dont les ateliers monétaires ont produit les plus grands chefs-d'œuvre ne sont pas toujours celles où se sont produits les plus grands sculpteurs ou les plus grands peintres. D'admirables monnaies ont été exécutées dans des villes qui n'ont eu aucune importance dans l'histoire des arts,

tandis que certaines cités, comme Athènes, ont eu des écoles de sculpture très-florissantes et n'ont eu que des monnaies insignifiantes sous le rapport de l'art. On donne de ce fait plusieurs raisons. D'abord les villes commerçantes tenaient quelquefois à conserver des vieux types très-imparfaits, mais qui avaient cours dans les pays avec lesquels elles trafiquaient, ensuite le respect traditionnel qui s'attachait souvent à une antique idole ou à un emblème vénéré empêchait qu'on voulût en altérer la forme.

Les villes de la Sicile et de la Grande Grèce sont celles auxquelles on doit les plus belles monnaies. Nous avons fait reproduire les principales dans la première partie de ce travail (tome I, fig. 556 à 600).

« L'habitude qui s'introduisit, dit Ottfried Muller, de reproduire sur les monnaies le souvenir des victoires remportées, de la célébration des jeux en l'honneur des dieux, et généralement toutes les circonstances qui se prêtaient à une représentation mythologique, contribuèrent considérablement au progrès de l'art; c'est ainsi que souvent, dans le champ le plus rétréci et le plus borné, une scène plastique pleine de pensées et d'allusions ingénieuses s'offre à nos regards. »

Avec la période macédonienne commence un style nouveau pour la gravure. L'image du souverain commence à remplacer en maint endroit celle des divinités locales, et l'art, qui y gagne comme sentiment de vie et de réalité, perd comme pureté de formes et comme beauté plastique. En général, les monnaies des Ptolémées sont inférieures à celles des Séleucides, qui elles-mêmes le cèdent, sous le rapport de l'art, à celles des rois de Macédoine.

A Rome, les monnaies consulaires sont extrêmement intéressantes comme documents historiques, mais la plus belle période de l'art en Italie est celle qui s'étend depuis Auguste jusqu'aux princes syriens. De superbes médaillons, qui ne paraissent point avoir été mis en circulation avec une valeur légale, relatent l'histoire officielle des empereurs, leurs victoires, les jeux et fêtes publiques par lesquels on a célébré leur avènement. Les pays conquis représentés allégoriquement, les édifices publics exprimés toujours d'une façon très-sommaire, les combats ou les cérémonies religieuses occupent le revers des médailles ou monnaies de cette époque, tandis que le profil de l'empereur apparaît sur la face principale. La décadence de la gravure commence avec les princes syriens et est complète sous Théodose. Le dessin, qui, au début, est sec et incorrect, devient tellement informe qu'il est impossible, autrement que par la légende, de distinguer un

personnage d'un autre. La manière grossière avec laquelle les emblèmes sont traités ajoute encore à la barbarie incroyable de ces représentations.

La gravure au trait. — Outre les différents genres de gravure dont nous avons déjà parlé, il en est un que tous les peuples anciens

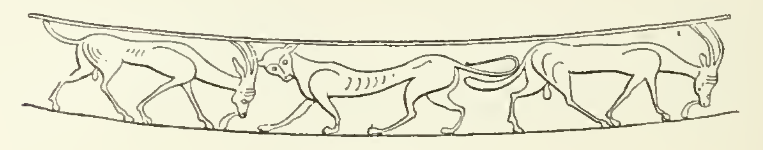


Fig. 683. — Animaux.

paraissent avoir pratiqué, c'est la gravure au trait sur le métal. Cette gravure n'est pas, comme la gravure en taille-douce des modernes,

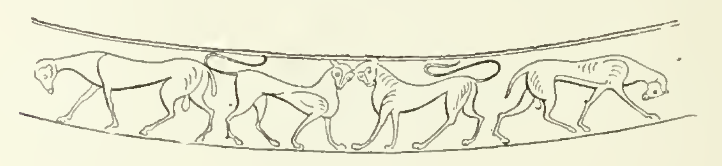


Fig. 684. — Animaux.

accompagnée de hachures intérieures : elle n'a aucun modelé et se compose simplement d'un contour extérieur tracé sur le métal avec

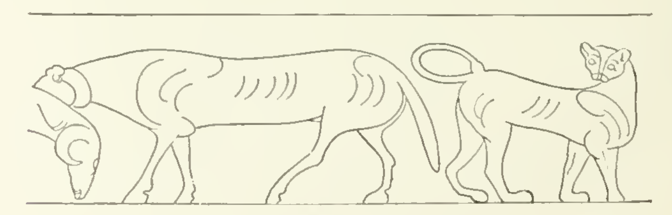


Fig. 685. — Animaux.

une pointe et accusant la forme extérieure des ornements, des feuillages, des animaux, ou des personnages que l'artiste veut représenter. Ces gravures décorent tantôt des surfaces plates, tantôt des surfaces courbes ; mais les anciens n'ont jamais songé à en tirer des épreuves

sur papier, comme l'ont fait les artistes modernes depuis la Renaissance.

Les Étrusques nous ont laissé un très-grand nombre de pièces mé-

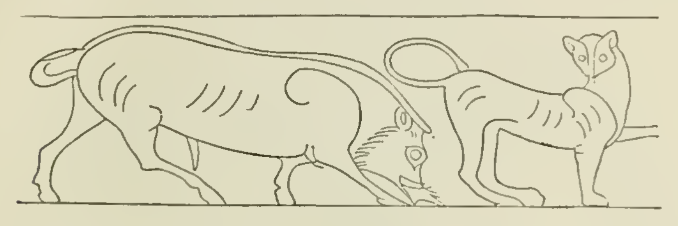


Fig. 686. — Animaux.

talliques, telles que vases, miroirs, cistes, objets de tout genre, qui sont enrichis de gravures au trait. Ce procédé leur était tellement familier,

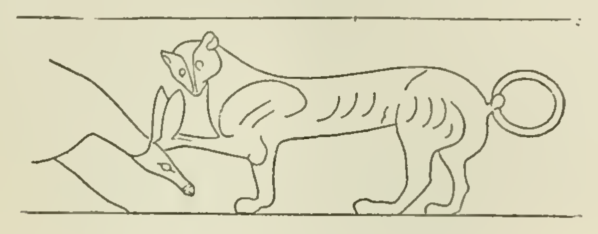


Fig. 687. — Animaux.

que non-seulement ils l'ont appliqué aux métaux, mais ils l'ont employé également pour les vases de terre. Au reste les Grecs ont fait de

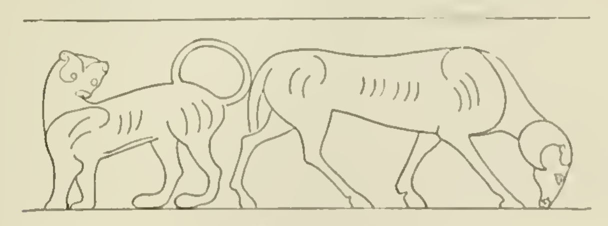


Fig. 688. — Animaux.

même pour les vases peints d'ancien style, car le contour était dessiné au trait à l'aide d'une pointe, et c'est dans ce contour que l'on posait à plat la couleur rouge ou noire avec laquelle les personnages sont coloriés. Les bandes d'animaux tels que ceux qui sont figurés sur les figures 683, 684, 685, 686, 687, 688, se retrouvent également et sans

aucune différence apparente sur les vases en métal et sur ceux en terre de la même époque.



Fig 689. — Miroir.

C'est principalement dans la gravure des miroirs que les Grecs et les Étrusques nous ont laissé des chefs-d'œuvre, et la figure 689 montre un miroir d'une disposition exquise et d'une délicatesse de forme incomparable.

III

LA PEINTURE

Les procédés. — Les peintres. — Les peintures antiques.
La caricature. — La mosaïque.

Les procédés. — La peinture paraît n'avoir été à l'origine qu'un simple coloriage, soit des statues et des monuments, soit de figures ou d'ornements dessinés sur une muraille à l'aide d'un simple trait, sur lequel on étalait à plat une teinte uniforme. C'est sous cet aspect que nous apparaît la peinture égyptienne. Les personnages sont, il est vrai, d'un ton différent qui sert à exprimer la race à laquelle ils appartiennent, mais ils ne présentent jamais ni ombre ni lumière, et le

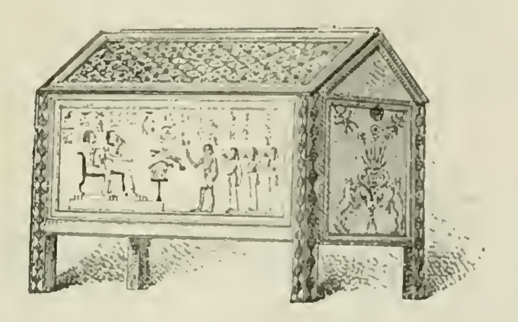


Fig. 690. — Coffret égyptien décoré de figures.

relief n'est exprimé nulle part par le jeu des demi-teintes. Il en est de même des animaux, des fleurs, des arbres et des objets divers représentés sur les peintures égyptiennes; ils sont coloriés, mais non modelés avec la couleur, et le relief n'est pas exprimé.

Outre la peinture qui recouvrait les statues et les monuments, les Égyptiens l'employaient pour la décoration des meubles portatifs (fig. 690). La figure 691 nous montre un peintre occupé à tracer des animaux sur une surface plane. On peut remarquer que les peintres égyptiens ne se servent pas d'une palette comme la nôtre, mais ils tiennent à la main un petit pot de couleur. Cet outillage serait tout à fait insuffisant pour faire des tableaux à effet comme les comprend l'art

moderne; mais les Égyptiens se contentaient de dessiner un contour dans lequel ils couchaient à plat une coloration uniforme, sans se préoccuper en aucune façon des demi-teintes et des transformations incessantes que la couleur subit sous l'action de la lumière. Quand ils

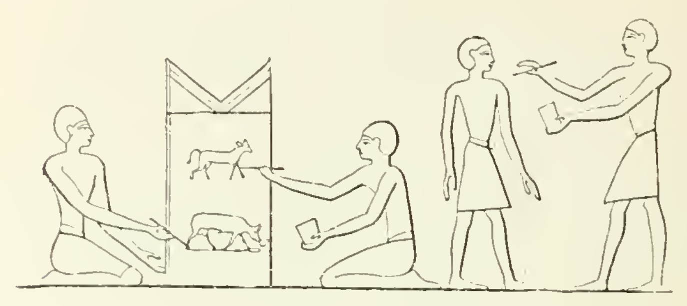


Fig. 691. — Un peintre.

avaient fini d'appliquer une teinte à un endroit déterminé, ils prenaient un autre pot contenant une couleur différente, et s'en servaient pour colorier une autre partie.

On doit supposer que les Assyriens employaient pour la peinture des procédés analogues à ceux des Égyptiens, mais on manque de do-

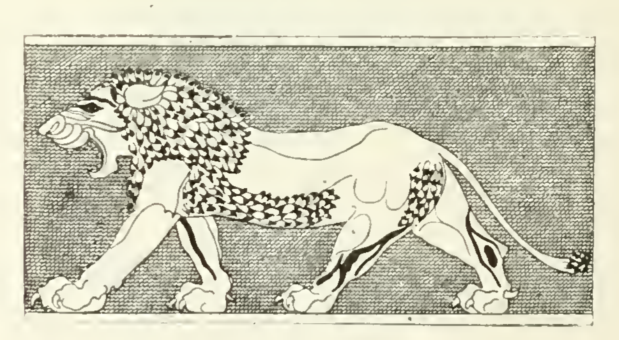


Fig. 692. — Lion assyrien.

cuments sur ce sujet. Les rares peintures que l'on connaît d'eux consistent en briques émaillées, et la céramique entrait comme partie essentielle dans leur architecture.

C'est en effet à l'aide de briques émaillées qu'ils obtenaient ces grands effets décoratifs qui donnaient aux édifices un aspect à la fois riche et imposant. Le beau lion en brique émaillée qui est reproduit

sur la figure 692 était placé au-dessus de la grande porte d'un palais de Ninive : il était d'un jaune tirant sur le roux et se détachait sur un fond bleu intense. Les taureaux à tête humaine qu'on voit au Louvre étaient placés de chaque côté de cette porte dont l'effet devait être vraiment merveilleux.

Au reste, la très-grande réputation qu'avaient dans l'antiquité les tapisseries babyloniennes a fait conjecturer que les appartements étaient souvent décorés de tapisseries à sujets. On doit présumer que l'art de la tapisserie avait également une grande importance parmi les Grecs de l'âge héroïque, et quelques antiquaires ont émis l'opinion que ce



Fig. 693. — Femme faisant de la tapisserie.

genre de peinture était le plus répandu dans l'antiquité primitive. La figure 693, tirée d'un vase grec, montre une femme faisant de la tapisserie. Nous n'avons pas à revenir sur ce genre de peinture dont nous avons déjà indiqué les procédés (tome III, page 131).

Il ne nous est rien resté de la peinture murale des Grecs antérieurement aux guerres médiques, mais les peintures qui décorent quelques tombeaux de l'Étrurie peuvent nous en donner une idée.

La figure 694 représente une danse : une course de char, dont les figures sont beaucoup plus petites, est figurée sur le registre supérieur. On remarquera que dans la danse, toutes les figures sont séparées les unes des autres et peintes isolément sans aucune recherche du groupement tel que le comprennent les peintres modernes. Elles consistent en de simples traits sur lesquels on a couché un ton à plat, en indiquant des plis ou des ornements dans les draperies, mais nulle part on ne voit trace d'une préoccupation quelconque de l'ombre ou de la lumière.

Quoique la disposition des personnages dans la figure 695 montre des intentions pittoresques un peu plus prononcées, puisque les figures sont moins isolées les unes des autres, le mode de peinture est exac-

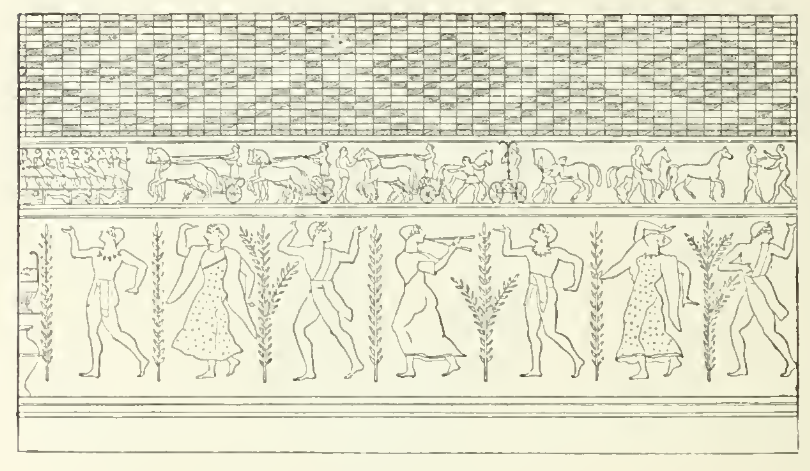


Fig. 694. — Peinture dans un tombeau étrusque.

tement le même. Dans le banquet funèbre aussi bien que dans les luttes gymnastiques qui figurent dans le registre supérieur, la peinture

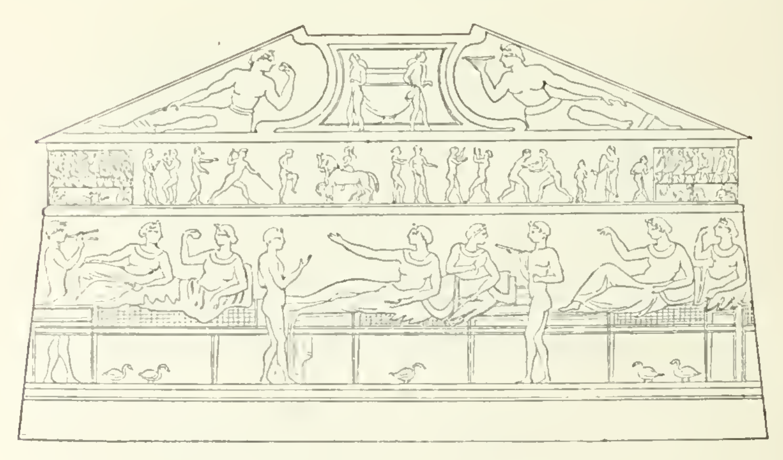


Fig. 695. — Peinture antique.

est couchée à plat dans le contour qui la cercle et ne présente aucune velléité de modelé. Les hommes sont généralement peints en rouge et les femmes sont d'une teinte plus pâle; mais pour obtenir ces diffé-

rences, l'artiste n'a eu qu'à puiser dans un pot où la couleur d'homme et la couleur de femme étaient préparées à l'avance. On peut en dire autant des peintures étrusques que nous avons déjà eu l'occasion de montrer (tome I, fig. 506 et 509).

On remarquera que les procédés employés pour les peintures murales sont exactement les mêmes que ceux des poteries, c'est-à-dire que ce sont toujours de simples traits qui accusent les contours aussi bien que les parties internes. C'est ce que nous montrent les figures



Fig. 696. Fig. 697.

Figures tirées d'un vase peint.

696 et 697 dans lesquelles tous les plis du vêtement sont indiqués par des délinéations dépourvues de tout modelé. Ces figures sont d'un vase peint qui représente les noces de Thétis et de Pélée et elles auraient été traitées de la même manière dans une peinture murale.

Il est présumable que les fameuses peintures de Polygnote qui décoraient le Pœcile d'Athènes devaient présenter une certaine ressemblance avec celles des tombeaux étrusques. C'est avec quatre couleurs seulement, savoir le blanc de Mélos, la sinople de Pont, le jaune d'Athènes et le noir de fumée, que, suivant Pline l'Ancien, ces artistes fameux, Apelle, Echion, Mélanthe, Nicomaque, ont produit leurs chefs-d'œuvre; et cependant les richesses des villes entières suffisaient à

peine pour payer un seul de leurs tableaux. « Aujourd'hui, ajoute Pline, que la pourpre est prodiguée sur les murailles, que l'Inde nous envoie le limon de ses fleuves, le sang des dragons et des éléphants, nous n'avons pas un seul ouvrage qui soit cité. Tout était donc meilleur

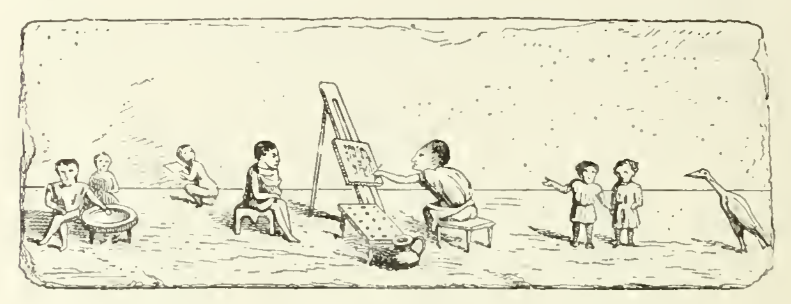


Fig. 698. — Un atelier de peintre. (D'après une peinture de Pompeï.)

lorsque les moyens étaient moins abondants. La raison en est, comme je l'ai déjà dit, qu'on prise plus la matière que le talent. »

Une curieuse peinture de Pompéi, découverte en 1813 dans la *maison d'Adonis*, représentait l'atelier d'un peintre (fig. 698). Cette scène, composée de figures de nains, représente l'artiste devant un chevalet, occupé à peindre un portrait. Près de lui est une table sur laquelle sont étalées les couleurs, ainsi qu'un pot contenant un liquide destiné à les délayer. Un broyeur dans un coin est occupé à préparer les couleurs : il a près de lui une sorte de bassine. Un personnage drapé dans sa toge pose pendant qu'on fait son portrait, et deux amateurs causent sur l'œuvre du peintre, qu'une cigogne admire en tendant le cou.

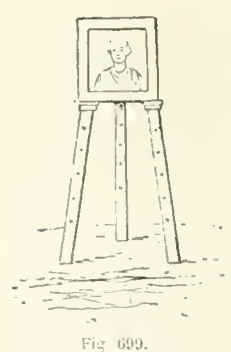


Fig. 699.
Chevalet de peintre.

Les peintres se servaient de chevalets exactement pareils aux nôtres : on en voit la représentation sur un bas-relief romain (fig. 699).

Ce chevalet n'est pas à crémaillères comme ceux dont se servent les peintres lorsqu'ils travaillent dans leur atelier, mais il est pareil à ceux qu'on emploie dans nos écoles, c'est-à-dire que les trois morceaux de bois qui le composent sont percés de petits trous dans lesquels on met, à la hauteur qu'on veut, des petites fiches, qui sont chargées de supporter le tableau.

Dans une peinture de Pompéi, représentant une femme occupée à peindre, on voit, sur une colonne renversée, une boîte à couleur assez semblable à celles que nous employons aujourd'hui (fig. 700).

« Les divers procédés de la peinture des anciens nous sont connus, dit Barre dans *Herculanum et Pompéi*. Leurs pinceaux étaient faits des poils de la queue de certains animaux ; c'est même, à ce que croit Cicéron, de l'ancien mot *penis*, queue, qu'est dérivé le mot *penicellus*, pinceau. On employait au même usage des éponges, comme l'établis-



Fig. 700. — Femme peintre.

sent plusieurs passages d'auteurs anciens, et entre autres de Pline, qui nous parle d'une espèce particulière d'éponges dont on fait des pinceaux. Le même auteur, dans un autre passage, raconte le trait assez célèbre de Protogène, qui, rencontrant un jour de grandes difficultés dans une de ses peintures, appliqua fortement et avec dépit son pinceau contre l'endroit du tableau sur lequel il s'évertuait depuis longtemps et aperçut, à son grand étonnement, que ce mouvement d'impatience avait produit ce qu'il avait cherché avec tant d'efforts ; le pinceau est nommé dans ce récit *éponge*.

« On délayait les couleurs dans l'eau, la gomme, ou la colle fondue dans l'eau ; on les étendait ensuite avec le pinceau. Une autre manière fort en usage était l'encaustique. Nous savons qu'on y employait de

la cire et des burins, dont la pointe était rougie au feu, et à l'aide desquels on traçait, peut-être sur le bois, les contours des figures. On suppose que dans les lignes ainsi creusées, on coulait de la cire colorée et fondue, et qu'ensuite on terminait avec le pinceau et des couleurs délayées d'après l'autre procédé. »

Les peintres. — Le peintre grec Polygnote ouvre la série des peintres fameux dont parlent les auteurs anciens. C'était un novateur, qui paraît avoir eu dans l'histoire de la peinture en Grèce une importance analogue à celle de Giotto dans la renaissance italienne. « Il fut le premier, dit Pline, qui peignit les femmes avec des vêtements brillants, qui leur donna pour coiffure des mitres de différentes couleurs, qui sut peindre des figures avec la bouche ouverte, dont on voyait les dents, et qui en un mot n'avaient pas la raideur des figures plus anciennes. »

La description que Pausanias nous a donnée des peintures du Pœcile d'Athènes, dont Polygnote n'a fait qu'une partie, mais qui dataient toutes de la même époque, montre aussi que les peintres savaient déjà composer de grandes scènes historiques et se préoccupaient de la ressemblance dans les portraits.

« En allant au Pœcile, dit Pausanias, portique ainsi nommé à cause des peintures dont il est orné, on trouve un Mercure Agoræus en bronze. Quand vous entrez dans le portique même, vous voyez d'abord un tableau représentant les Athéniens rangés en bataille en présence des Lacédémoniens à Œnoé, dans l'Argolide. On n'en est point encore au fort de la mêlée, et il ne s'est encore fait aucune action éclatante : le combat ne fait que de commencer et l'on vient seulement d'en venir aux mains. Sur le mur du milieu, on voit le combat de Thésée et des Athéniens contre les Amazones. Après les Amazones se présentent les Grecs qui viennent de prendre Troie. Les chefs sont assemblés pour délibérer sur l'attentat d'Ajax contre Cassandre. On aperçoit dans le tableau Ajax lui-même, Cassandre et d'autres captives. Plus loin, la bataille de Marathon : les Béotiens de Platée et des autres villes alliées en sont aux mains avec les barbares, et de ce côté l'avantage est à peu près égal des deux partis. Hors du champ de bataille, les barbares sont en fuite et se poussent les uns les autres dans le marais. A l'extrémité se distinguent les vaisseaux phéniciens : les Grecs tuent les Perses qui cherchent à y monter. Vous distinguez dans ce tableau le héros de Marathon de qui ce bourg a pris le nom ; Thésée, qui paraît sortir de la

terre, et Minerve et Hercule. Les plus remarquables parmi les combattants sont Callimaque, qui était alors polémarque; Miltiade, l'un des généraux, et le héros Echetlus. »

Les peintures de Polygnote montraient un art encore bien imparfait, si on le compare à l'état de la sculpture, qui, à cette époque, était bien près d'atteindre son apogée. On est étonné de voir que le peintre Apollodore, un contemporain de Phidias, ait le premier tenté de colorer différemment les ombres et les lumières : il est considéré comme l'inventeur du clair obscur, et son élève Zeuxis marque le second âge de la peinture en Grèce.

On doit croire que la recherche de la réalité était à cette époque la grande préoccupation des artistes grecs; du moins c'est ce que semblerait prouver le concours qui s'établit entre Zeuxis et Parrhasius. Zeuxis avait peint des raisins avec une telle vérité que des oiseaux s'en approchèrent pour les becqueter. Il se croyait pleinement vainqueur, mais quand il voulut voir le tableau de son rival, que celui-ci lui avait dit être derrière un rideau, il s'approcha et, voulant tirer le rideau, s'aperçut qu'il était peint. Je n'ai rapporté cette anecdote si connue et d'ailleurs parfaitement apocryphe, que pour en chercher la signification. Il est certain que si les oiseaux des Grecs prenaient des fruits imités pour de véritables fruits, c'est que les oiseaux des Grecs n'étaient pas conformés comme les oiseaux de notre pays, et il est certai aussi que si les peintres de l'antiquité ne reconnaissaient pas un rideau peint d'un rideau véritable, c'est qu'ils n'avaient pas une auss grande expérience de la peinture que les peintres d'aujourd'hui. Mais on pourrait tirer de cette histoire, en écartant ce qu'elle a de légendaire, une conclusion bien fausse, si on pensait que les peintres grecs attachaient une si grande importance à faire des *trompe-l'œil*. Il est évident que ces deux maîtres n'avaient en vue que d'essayer leur force et qu'il ne s'agissait là que d'une étude. Au surplus, l'histoire de la figure d'Hélène, peinte par Zeuxis, montre clairement la théorie des Grecs sur la nature de ce beau de choix, que nous nommons beau idéal. L'artiste avait réuni cinq belles jeunes filles à l'effet de composer la figure d'après les contours les plus parfaits de chacune d'elles.

Timanthe, qui vint ensuite, se fit surtout connaître par des tableaux de petite dimension, mais il fit aussi des tableaux d'histoire, car il avait représenté le meurtre de Palamède, tableau qu'on avait placé à Éphèse et qui fit une grande impression sur Alexandre le Grand. Son œuvre la plus fameuse est *le Sacrifice d'Iphigénie;* dans ce tableau il

avait voilé la tête d'Agamemnon. Beaucoup d'écrivains ont présenté cette idée comme un expédient de peintre pour éviter de rendre une expression très-difficile. D'autres, au contraire, voient dans ce fait la preuve évidente que les Grecs étaient peu soucieux de l'expression, parce qu'ils n'estimaient que la beauté et la régularité des traits. La raison qui a guidé Timanthe me paraît beaucoup plus simple. L'idée du manteau cachant la tête d'Agamemnon n'était rien moins que nouvelle du temps de Timanthe, soit dans le costume, soit dans les mœurs, soit même dans l'art. Dans un moment d'extrême affliction, les Grecs se voilaient toujours la face, et un artiste qui n'aurait pas fait cela aurait manqué à la vérité.

Eupompe fut le fondateur de l'école de Sicyone, d'où sortirent une foule d'artistes illustres, entre autres Pamphile, qui fut le professeur d'Apelle et passait pour un homme très-savant; son enseignement, très-célèbre dans l'antiquité, était basé sur les applications de la géométrie à la peinture. Avec Apelle et Protogène, la peinture arriva en Grèce au point le plus élevé où elle soit parvenue dans l'antiquité. Pline a raconté, sur la rivalité de ces deux artistes, plusieurs anecdotes un peu puériles, qu'il faut néanmoins rapporter, parce qu'elles donnent l'idée des récits qui circulaient de son temps sur les artistes de l'époque antérieure.

« Protogène, dit Pline, vivait à Rhodes. Apelle fit le voyage, curieux de voir les ouvrages de cet artiste, qui ne lui était connu que par sa réputation. A peine débarqué, il court à son atelier. Protogène était absent. Une vieille femme gardait un très-grand tableau, monté sur un chevalet et disposé pour le travail. Elle lui dit que son maître est sorti et lui demande son nom. Le voici, dit Apelle, et prenant un pinceau, il trace un dessin d'une extrême délicatesse. Protogène à son retour fut instruit de ce qui s'était passé. On rapporte qu'ayant considéré la finesse de ces traits, il s'écria : C'est Apelle! nul autre n'est en état de rien faire d'équivalent. Lui-même, avec une autre couleur, conduit sur ce même dessin un dessin encore plus délicat. En sortant, il recommande à la vieille femme de le montrer à l'étranger, s'il revient, et de lui dire que c'est là celui qu'il cherche. En effet, Apelle se présenta une seconde fois. Mais, honteux d'être surpassé, il refendit les deux dessins avec une troisième couleur, ne laissant plus rien à faire à la subtilité. Protogène, se confessant vaincu, courut au port chercher son hôte. Ils jugèrent à propos de laisser le tableau tel qu'il était, objet éternel d'admiration pour tous, mais particulièrement

pour les artistes. J'entends dire qu'il a péri dans le premier embrasement du palais d'Auguste, au mont Palatin. Les yeux s'attachaient sur ce tableau qui, dans un si grand espace, ne contenait que des traits qui échappaient à la vue. Il semblait vide au milieu de tant de chefs-d'œuvre; mais par cela même il attirait tous les regards et tous les autres étaient moins renommés. » Tel est l'étrange récit que fait Pline sur la rivalité de ces deux artistes.

« Apelle de Cos s'est élevé au-dessus de tous les peintres qui l'ont précédé et qui devaient le suivre. Lui seul a fait plus pour la peinture que tous les autres ensemble, ayant même publié des livres qui contiennent les principes de l'art. Le caractère éminent de ses productions est la grâce. Trois grands peintres étaient considérés comme ses rivaux; il rendait hommage à leur talent, mais, après leur avoir prodigué les éloges, il disait qu'ils manquaient de ce charme que les Grecs appellent la Grâce; qu'ils réunissaient tous les genres de mérite, mais qu'en cette partie lui-même n'avait point d'égal. Un jour qu'il admirait un tableau de Protogène, d'un travail infini et d'une exactitude minutieuse, il se décerna un autre genre de gloire. « Protogène, dit-il, m'égale dans tout le reste et même il me surpasse; mais j'ai sur lui un avantage, c'est qu'il ne sait pas quitter un tableau. » Importante leçon, dit Pline, qui nous apprend que bien souvent on fait mal en voulant faire trop bien. Sa franchise égalait son talent. Il reconnaissait la supériorité de Mélanthe sur lui pour l'ordonnance, et celle d'Asclépiodore pour les mesures, c'est-à-dire pour les distances relatives des objets, ou la perspective. »

« Apelle, dit encore Pline, avait été mal avec Ptolémée, lorsque tous deux étaient à la suite d'Alexandre; Ptolémée régnant en Égypte, Apelle fut jeté à Alexandrie par une violente tempête; des rivaux engagèrent par fraude un bouffon du roi à l'inviter. Apelle vint sans méfiance au dîner royal; Ptolémée, irrité de ce manque de convenance, lui montra ses officiers chargés de faire les invitations et lui demanda lequel d'entre eux l'avait invité. L'artiste prit au foyer un charbon éteint, et traça sur la muraille une image que le roi reconnut pour celle du bouffon dès les premiers traits. »

Après Apelle et Protogène, les auteurs anciens signalent encore Aristide de Thèbes, Antiphile d'Égypte et plusieurs autres qui s'illustrèrent durant la période macédonienne, mais il paraît certain que la peinture cessa de progresser. La conquête romaine fit passer en Italie la plupart des chefs-d'œuvre dont les Grecs étaient si fiers, et la peinture,

quoique toujours exercée par des artistes grecs, déclina rapidement, quand elle fut obligée de se plier aux goûts emphatiques des Romains.

L'art romain, à son origine, se confond absolument avec l'art étrusque. Les anciennes peintures trouvées à Cœré, à Ardée, à Lanuvium, la décoration des tombeaux découverts dans plusieurs villes étrusques, notamment à Corneto, attestent l'influence grecque sous laquelle elles ont été produites. Le Corinthien Démarate était venu s'établir à Tarquinies avec toute une colonie d'artistes grecs, et Cœré, ville qu'on croit d'origine grecque, avait un trésor à Delphes qui atteste les rapports d'art et de religion qui liaient l'Italie à la Grèce.

Ce sont des ouvrages du même genre qui ont dû être exécutés à Rome dans les premiers temps. Ces peintures n'étaient que des figures dessinées au trait et coloriées à teintes plates. On peut croire pourtant, d'après le témoignage de Plutarque et de Varron, que dans les deux premiers siècles de l'existence de Rome, les temples étaient d'une extrême pauvreté comme peinture sacrée. Ce fut Fabius Pictor qui, en décorant les murs du temple du Salut sur le Quirinal, mit à la mode ce genre de décoration.

Pline ne nomme qu'un très-petit nombre de peintres romains : les principaux sont Ludius et Piræicus. « Ludius, dit-il, ne doit pas être frustré de l'éloge qui lui est dû. Cet artiste, qui vécut du temps d'Auguste, commença le premier à décorer les murs des appartements de peintures très-agréables. Il y représentait des maisons de campagne, des portiques, des arbrisseaux taillés de diverses manières, des bois, des bosquets, des coteaux, des viviers, des canaux, des rivières, des rivages, suivant le désir de chacun. Il y a placé des personnages qui se promènent, qui vont en bateau, qui arrivent à la maison sur des ânes, ou en voiture; d'autres pêchent, chassent, tendent des filets aux oiseaux ou même font la vendange. Dans le nombre de ses tableaux, on distingue des maisons de campagne où l'on n'arrive qu'à travers un marais. Des hommes qui ont fait prix pour transporter des femmes les ont chargées sur leurs épaules et s'avancent en chancelant et craignant de tomber. On y voit encore beaucoup d'autres scènes très-plaisantes. Ludius a imaginé de peindre, dans des promenades découvertes, des villes maritimes qui forment un coup d'œil très-agréable et ces peintures ne coûtent pas cher. »

« Piræicus, que peu de peintres ont surpassé en talent, s'est fait tort à lui-même par le choix de ses sujets, puisque, n'ayant traité que de petits objets, il s'est pourtant acquis la plus grande gloire par la per-

fection de ce genre. Il a peint des boutiques de barbier et de cordonnier, des ânes, des provisions de cuisine et d'autres choses pareilles; ce qui le fit nommer *rhyparographos* (peintre de choses viles); mais ses ouvrages sont délicieux et ils se sont vendus à plus haut prix que de très-grands tableaux de plusieurs autres. »

Il ne nous reste aucune œuvre authentique des peintres dont les auteurs anciens ont parlé. Parmi les peintures que nous connaissons, quelques-unes sont peut-être des reproductions d'ouvrages qui ont eu de la célébrité, mais on ne peut faire à cet égard que des suppositions. Ces peintures sont les seuls documents d'après lesquels nous puissions nous faire une idée, très-incomplète assurément, de l'art de peindre chez les anciens.

Les peintures antiques. — Nous avons fait reproduire déjà dans le cours de cet ouvrage un très-grand nombre de peintures égyptiennes. Ces peintures, qui décorent les tombeaux, sont extrêmement variées par le sujet, qui tantôt montre des compositions symboliques,



Fig. 701. — Les semailles. (D'après une peinture égyptienne.)

tantôt traduit des scènes intimes ou guerrières. Très-mouvementé par l'intention générale, le dessin des peintres égyptiens prend au contraire une grande raideur par la manière sommaire dont le contour est tracé. A force de supprimer tout ce qui est accidentel, pour ne laisser subsister que la ligne générale, la vie finit par disparaître. Si l'artiste supprime de parti pris les détails qui donneraient aux formes la souplesse, il souligne au contraire, avec une précision qui va jusqu'à la sécheresse, tous ceux qui peuvent accentuer sa pensée en la rendant plus nette. Ainsi dans les semailles que nous montre la figure 701, les grains qui

sont lancés par la main du semeur décrivent une ligne très-ferme, et dans laquelle le peintre n'a tenu aucun compte des modifications que l'air et le vent devraient apporter à cette ligne qui, dans la nature.



Fig. 702. — Lion et lionne. (D'après une peinture de vase.)

serait noyée, et aurait même complètement disparu, à l'endroit où les grains sont près de toucher à terre.

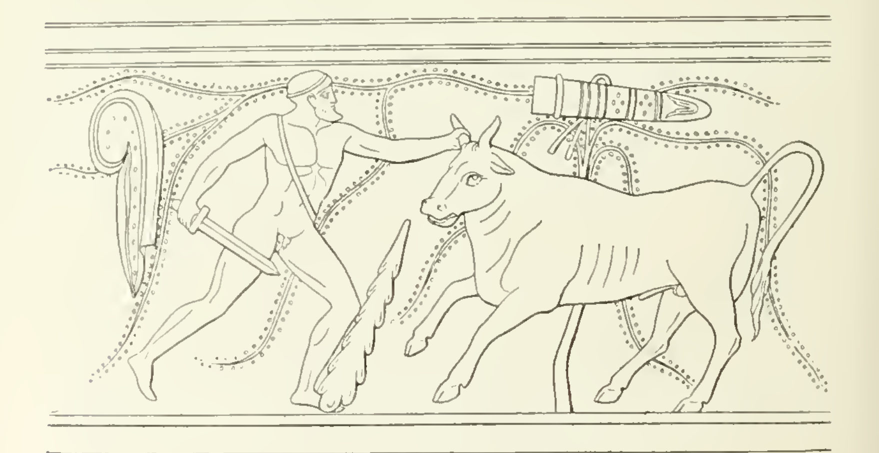


Fig. 703. — Taureau de Marathon. (D'après une peinture de vase.)

Nous ne connaissons pas de peinture assyrienne, en dehors de quelques briques émaillées, en sorte qu'il est difficile d'en préciser les

caractères, quant à l'allure générale du dessin; mais le style oriental est très-nettement affirmé dans les bandes d'animaux qui décorent les vases de la Grèce primitive et de l'Étrurie (fig. 683 et 684). Dans la



Fig. 704. — Cerf étrusque.

construction des formes, ce qui distingue ces animaux, c'est la longueur démesurée de leur corps qui, par suite de cet allongement, paraît



Fig. 705. — Narcisse.

extrêmement mince. En outre le dessin des parties internes est toujours indiqué par un trait nettement accentué. Le manque absolu de proportion et l'incorrection flagrante du dessin n'empêchent pas ces animaux d'avoir souvent une assez belle tournure décorative (fig. 685, 686, 687, 688). C'est là un secret des époques barbares, que la grande

civilisation des Grecs et des Romains avait complétement perdu, mais que les artistes du moyen âge ont bien su retrouver dans les



Fig. 706. — Léda.

animaux héraldiques du blason. C'est surtout dans les monuments céramiques que la transition est facile à suivre. Ainsi le lion et la



Fig. 707. — Education d'Achille.

lionne représentés sur la figure 702 ont un caractère oriental bien déterminé, tandis que le taureau représenté sur la figure 703 est

bien plus rapproché du style des époques suivantes et le héros qui lui



Fig. 708. — Satyre.

saisit la corne et va le frapper de son épée a une allure complétement

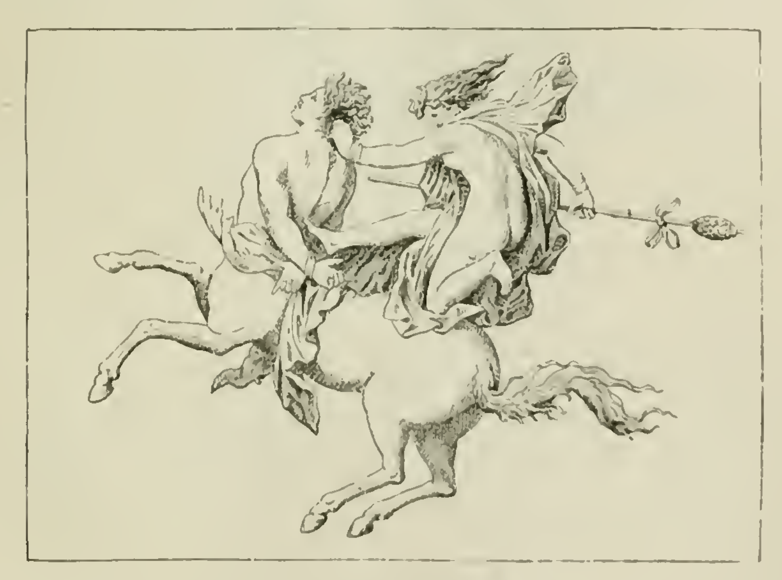


Fig. 709. — Peinture d'Herculanum.

grecque. Le cerf étrusque représenté sur la figure 704 se rattache aux mêmes traditions que les figures précédentes.

Nous ne connaissons guère la peinture antique que par les fouilles

de Pompéi et d'Herculanum. Aussi le musée de Naples est-il sous ce rapport le plus intéressant à visiter; il n'a pas d'équivalent en Europe, puisque le chiffre des spécimens qu'il contient de la peinture antique dépasse le chiffre énorme de 1,600 ouvrages. Ces peintures ne sont pas des tableaux, mais de simples décorations murales, exécutées dans une petite ville par des peintres provinciaux. Ces peintres exécutaient, de pratique et sans consulter aucunement la nature, une foule de petites compositions, qui pour la plupart étaient des réminiscences

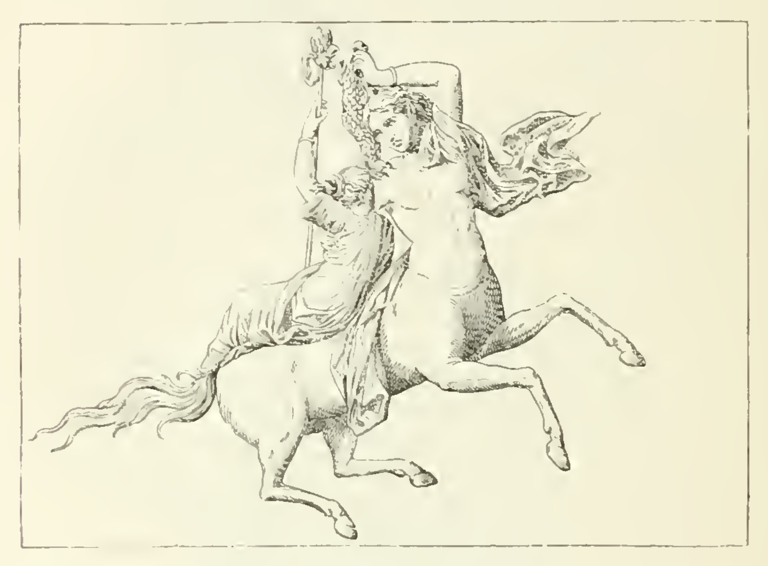


Fig. 710. — Bacchante sur une centauresse.

d'ouvrages connus dont ils avaient vu l'original dans une ville plus importante. Le grand intérêt qui s'attache aux peintures de Pompéi vient donc bien moins de leur valeur comme exécution que du charme de la conception. L'exécution, extrêmement lâchée la plupart du temps, est pourtant curieuse à étudier, parce qu'elle nous fait connaître les procédés employés dans l'antiquité. La couleur est généralement fort empâtée, et le modelé, très-sommaire, est obtenu dans les carnations par des hachures dirigées dans le mouvement du corps. Les couleurs employées ont été délayées avec de la cire, et peut-être recouvertes d'un vernis à la cire: dans quelques-unes cependant on voit le trait du dessin, creusé dans l'enduit et cernant les figures; celles-là sont de véritables fresques.

Au point de vue de l'invention, les peintures de Pompéi peuvent se diviser en plusieurs catégories : les sujets mythologiques, les sujets intimes, les paysages et les arabesques. Ces peintures, qui ont été exécutées au moment où commence l'ère chrétienne et dans un espace de temps qui n'excède pas soixante ans, présentent entre elles une assez grande analogie et ne peuvent en aucune façon se classer par écoles, comme on le fait dans nos musées pour les ouvrages modernes. Un fait



Fig. 711. — Nymphe. (Flore.)

remarquable et qui déroute un peu nos habitudes c'est qu'on n'y trouve aucun sujet se rapportant aux événements contemporains ou même à l'histoire proprement dite. Ce sont les poëtes et non les historiens dont les peintres s'inspirent. Ainsi, il n'est aucunement question de César ou d'Auguste, mais Hercule et les héros de la guerre de Troie apparaissent fréquemment.

Dans cette catégorie nous signalerons, parmi les ouvrages les plus célèbres, l'*Hercule ayant près de lui Télèphe que nourrit une biche*, une des plus grandes peintures découvertes à Herculanum; *Narcisse contemplant son image* (fig. 705); *Hylas ravi par les nymphes*, peinture très-curieuse, parce que c'est l'unique exemple d'une scène se passant

dans un bois feuillu ; *Thésée vainqueur du minotaure;* l'*Ariane abandonnée,* jolie composition où l'on voit l'Amour pleurant à côté de la pauvre délaissée; *Léda caressée par son cygne* (fig. 706); *Médée méditant le meurtre de ses enfants; le Sacrifice d'Iphigénie,* l'*Enlèvement de Briséis,* compositions assez froides et qui font présumer que le sentiment dramatique était peu développé chez les peintres, surtout si, comme on le croit généralement, ce sont des reproductions d'ouvrages célèbres. Mais dans les compositions qui demandent du goût plutôt que de la passion et de l'entraînement, l'art antique reprend toute sa



Fig. 712. — Une Néréide.

supériorité. Il est difficile de rien voir de plus exquis que l'*Éducation d'Achille par le centaure Chiron,* que reproduit la figure 707, l'*Apollon citharède, les Muses, les Trois Grâces,* et les sujets décoratifs se rapportant au mythe de Bacchus, tels que les satyres (fig. 708) et les nymphes.

Les nymphes, quelquefois entièrement nues, mais dont le bas du corps est plus souvent ceint d'une légère draperie volante, dansent avec les faunes couronnés de lierre. Ces figures dansantes, bien que presque toujours pourvues d'attributs mythologiques, ne se rattachent à aucun symbole et ne se rapportent à aucune fable connue.

Les centaures ont également fourni aux peintres anciens de charmants motifs de décoration. Ici (fig. 709), on voit un centaure empor-

tant dans sa course rapide la bacchante qui vient de le subjuguer. Plus loin (fig. 710), c'est une bacchante montée sur la croupe d'une centauresse. La bacchante est vêtue d'une tunique jaune que recouvre une draperie verte jetée sur son épaule et qui repasse sur ses reins.

Dans d'autres peintures, on voit un centaure instruisant un jeune garçon à pincer de la lyre et une centauresse montrant à une autre à jouer des cymbales. Presque toujours ces sujets sont accompagnés d'emblèmes bachiques comme le thyrse ou le tympanon.



Fig. 713. — Char traîné par des biches.

La nymphe représentée sur la figure 711 est une des plus exquises peintures que nous ait laissées l'antiquité. On la désigne généralement sous le nom de Flore, et cette appellation est assez juste. La déesse, vêtue d'une draperie jaune bordée de pourpre, se détache sur un fond vert. Elle est vue de dos et découvre seulement une partie de la joue droite. Ses cheveux blonds sont retenus par un diadème. Elle va nu-pieds, tenant de la main droite une fleur qu'elle vient de cueillir à une tige et portant une corne d'abondance sur le bras gauche.

Les Néréides et toutes les nymphes qui font partie du cortège habituel de Neptune ont fourni aussi de gracieux motifs pour la décoration

des appartements. La figure 712 en donne un exemple : une panthère marine, couleur eau de mer et tachetée de marques rondes, porte mollement une Néréide qui, d'un vase d'or, verse dans une patère la



Fig. 714. — Char attelé de cygnes.

liqueur que le monstre lèche savoureusement. Une autre Néréide, qui fait pendant à celle-ci, est portée sur un hippocampe, ou cheval marin,



Fig. 715. — Char traîné par des dauphins.

dont la couleur est également celle de l'eau de mer. Ces peintures se détachent sur un fond rouge.

Les sujets relatifs à l'amour sont également très-nombreux ; on voit le fils de Vénus qui dompte les bêtes féroces, qui conduit un char traîné

par des biches (fig. 713) ou des cygnes blancs (fig. 714). Rien n'est plus gracieux que ces attelages de bêtes sauvages se pliant avec docilité aux volontés de leur gracieux conducteur, qui tient en main les rênes. Ailleurs les Amours traversent les eaux, montés sur des hippocampes ou des dauphins (fig. 715). Enfin la fameuse *Marchande d'amours* (fig. 716), dont le sujet n'a pas besoin d'explications, est un modèle exquis de peinture fantaisiste, que l'art moderne a souvent imité.



Fig. 716. — Marchande d'amours.

Les danses sont très-fréquemment représentées sur les peintures de Pompéi, seulement ce ne sont jamais des danses d'ensemble. Une seule danseuse occupe habituellement un panneau, comme dans la figure 718, ou bien il y en a deux ensemble comme dans les fameuses danseuses d'Herculanum. Toutes ces danseuses, au surplus, sont en l'air, et ne surgissent jamais du sol, ce qui prouve bien le caractère purement décoratif de ces peintures. Voici, par exemple, une danseuse qui, lasse sans doute de sa course aérienne, est allée se reposer sur une fleur, comme un papillon (fig. 719). Aucune des peintures qui composent cette série n'a pour objectif une réalité quel-

conque, et les figures, aussi bien que les animaux et les plantes qui forment la composition, ont une valeur toute ornementale.

Outre les danseuses, il y a les petits génies qui sont également fort nombreux.

Un charmant petit génie ailé, qui se détache sur un fond blanc, forme le sujet de la figure 720. Il tient d'une main un plat ou un disque, et de l'autre il fait voltiger un ruban sur sa tête.



Fig. 717. — Bacchus et Ariane.

Voici une peinture décorative charmante de fantaisie et d'imprévu : elle représente un petit char extrêmement léger dans lequel est une sauterelle et que conduit un perroquet vert à collier rouge (fig. 722). Ce genre de composition n'est d'ailleurs pas rare dans la décoration pompéienne et répondait probablement à une mode qui avait cours en ce temps-là. Ainsi, dans la figure 721, ce n'est plus un perroquet mais un griffon qui traîne le char, et le personnage qui se fait ainsi voiturer est un papillon. La figure 723 montre une colombe qui, avec son bec, tire un ruban d'une boîte à ouvrage assez semblable à celles que nous employons.

Une autre série de peintures, qui n'a pas moins de valeur au point de vue de l'art, mais qui est bien plus prisée des archéologues, montre des scènes intimes qui fournissent de précieux renseignements sur les mœurs des anciens. Ici c'est *une taverne* où sont attablés des buveurs,

une *boutique de comestibles* avec une jeune fille qui fait ses emplettes, *des marchands* occupés à leur vente, *une école* avec un écolier qu'on fustige. Plus loin nous trouvons les industries, généralement personnifiées par des petits génies ailés occupés de leur travail, *génies cordonniers, génies menuisiers, génies meuniers.* Ailleurs nous voyons les jeux enfantins, le *jeu de cache-cache,* le *jeu de Croquemitaine,* s'il est permis d'employer ce mot moderne pour désigner ce masque terrible



Fig. 718. — Danseuse.

qu'un enfant présente à son camarade épouvanté. Puis nous sommes transportés dans les coulisses d'un théâtre, nous voyons le régisseur au milieu des acteurs qui font la répétition, le poëte relisant son ouvrage, des scènes assez nombreuses de tragédie et de comédie, etc.

Les paysages sont traités d'une manière assez faible : la perspective et les effets de la lumière y font absolument défaut. Mais de quel puissant secours ils sont pour nous faire comprendre la physionomie des campagnes antiques, et surtout de ce golfe de Naples, où tous les oisifs de Rome se donnaient rendez-vous, comme aujourd'hui les Pari-

siens dans les villes d'eaux, mais avec bien plus de luxe et sur une bien plus grande échelle (fig. 724). D'abord voici les villas qui s'avancent jusque dans la mer, ou s'élèvent parmi des touffes d'arbres et des bosquets de verdure. Tous les champs sont couverts de chapelles, d'arbres sacrés entourés d'une margelle, de statues de divinités sur leur piédestal; les eaux sont couvertes de barques dont la forme élégante fait un si heureux effet; les fermes, les villages se perdent dans la verdure, ou



Fig. 719. — Danseuse sur une fleur.

du moins on le soupçonne, car la perspective est tellement absente que, dans la peinture, les objets sont souvent placés les uns au-dessus des autres comme dans les paravents chinois, et non les uns derrière les autres, comme cela se passe dans la nature. Vous avez lu dans les auteurs que les Romains prisaient fort l'Égypte et tout ce qui en provenait; les peintures confirment cette donnée. On a eu raison de dire que l'Egypte était la Chine ou le Japon de l'antiquité. Voyez-vous ces jardins dans le goût égyptien, avec des petits kiosques à l'égyptienne et des plantes exotiques. Le peintre a eu soin d'y mettre des ibis et ceci n'a

rien d'improbable. Mais, pour rendre l'illusion plus complète, il place des crocrodiles et des hippopotames dans les petits ruisseaux qui coulent dans les parcs. Ici le doute est permis, car aucun auteur n'a dit



Fig. 720. — Génie ailé.

que les riches Romains qui allaient en villégiature comptaient ces animaux parmi les bêtes d'agrément qu'ils entretenaient à grands frais



Fig. 721. — Char traîné par un griffon

pour égayer leurs jardins. Je dois signaler un autre point sur lequel les peintres sont en désaccord complet avec les écrivains. Les pères de l'Église affirment que les païens avaient les mœurs les plus dissolues, que les orgies succédaient aux orgies, et qu'un plaisir ne méritait ce nom parmi eux que s'il avait quelque chose d'infâme. Eh bien, si nous

en croyons les peintres pompéiens, le plus grand plaisir des anciens était la pêche à la ligne. Dans leurs paysages, au bord de la mer, le long des ruisseaux, sur les bateaux, et jusque sur les marches des chapelles ou sur le socle des statues, ils placent des petites figures qui ont en main une ligne à pêcher.

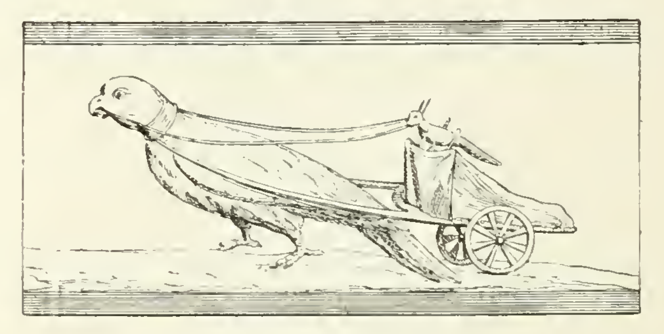


Fig. 722. — Char traîné par un perroquet.

Le sentiment de vague rêverie que la vue d'une campagne solitaire fait naître en nous existait également dans l'antiquité ; mais avec la tournure d'esprit qu'avaient les Grecs et les Romains, il semblait appartenir au domaine de la poésie plutôt qu'à celui des arts plastiques.

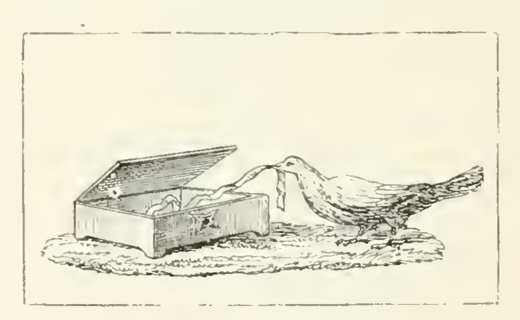


Fig. 723. — Colombe au ruban.

Aussi le peu de peintures qu'ils nous ont laissées dans ce genre sont-elles traitées dans un mode très-différent des idées modernes (fig. 725). Le désir de plaire aux yeux par la variété des sites et des constructions, par la multiplicité des figures, préoccupait par-dessus tout les artistes qui tenaient assez peu à traduire d'une manière saisissante les impressions calmes et agrestes de la nature. Un intérieur de forêt, une grève par un temps d'orage, un effet de lune ou de soleil couchant, un tor-

rent bondissant sur les rochers, étaient des sujets absolument inconnus à l'antiquité.

Fig. 724. — Vue d'un port. (D'après une peinture de Pompéi.)

Pas plus que les paysages, les animaux ne sont traités d'une façon



Fig. 725. — Paysage. (D'après une peinture de Pompéi.)

bien réelle dans les peintures de Pompéi. On y voit, il est vrai, d'assez

nombreuses scènes de chasses, mais ce sont des scènes où la fantaisie tient beaucoup plus de place que la réalité, comme dans la figure 726,

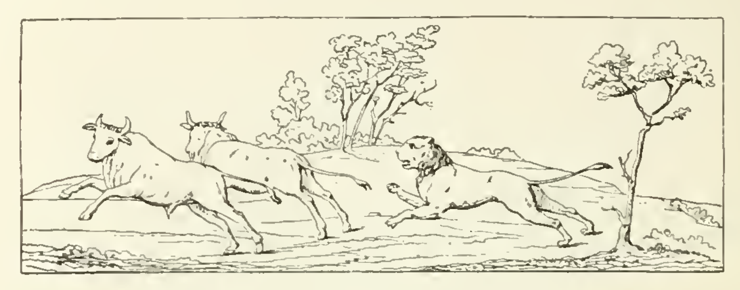


Fig. 726. — Chasse. (D'après une peinture de Pompéi.)

où l'on voit un lion poursuivant deux taureaux; quelquefois aussi,



Fig. 727. — Oiseaux. (D'après une peinture de Pompéi.)

comme dans les figures 727 et 728, dans lesquelles on voit simplement des oiseaux en train de becqueter ou de barboter dans l'eau. Ce genre de peinture est très-commun à Pompéi, où il occupe en général

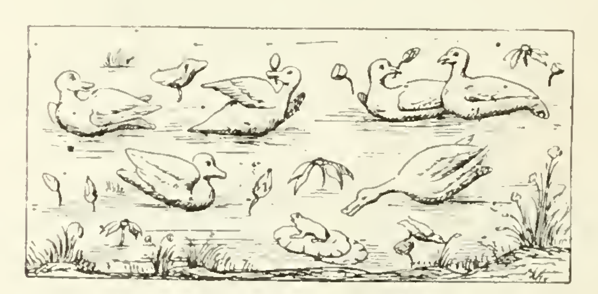


Fig. 728. — Oiseaux. (D'après une peinture de Pompéi.)

des petits compartiments qui encadrent ou font valoir des ouvrages plus importants.

L'Égypte avait pour les anciens le même attrait qu'a pour nous l'extrême Orient, et les récits qu'on faisait du haut Nil exerçaient sur



Fig. 729. Fig. 730.

Peintures décoratives.

les peintres décorateurs une véritable fascination. Ils se plaisaient à représenter les animaux parmi les plantes des marécages; mais leurs



Fig. 731. — Paysage.

représentations, exquises au point de vue décoratif, satisferaient difficilement un naturaliste, ainsi qu'on en peut juger par les crocodiles des figures 729 et 730. L'hippopotame avait surtout pour eux un attrait tout particulier et ils en placent volontiers dans le voisinage de jardins dont la végétation est d'ailleurs absolument fantastique et dont les plantes ne pourraient trouver leur place dans aucune classification mo-

derne. La figure 731 nous en offre un curieux exemple. On voit clairement que les peintres qui décoraient de leurs ouvrages les maisons de Pompéi travaillaient absolument de pratique et sans se soucier en

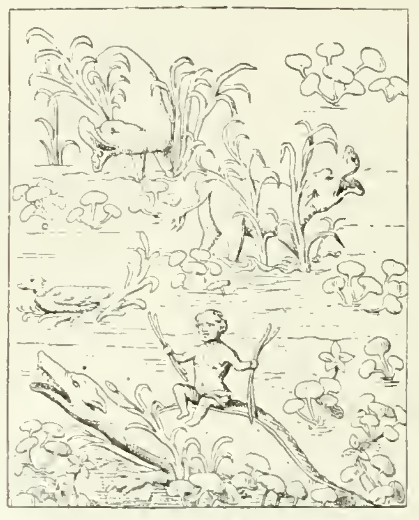


Fig. 732. — Hippopotame et pygmée.

aucune façon de la naïveté de l'interprétation et de l'exactitude des formes.

Au reste le pays qu'ils aiment à représenter n'est pas l'Égypte pro-

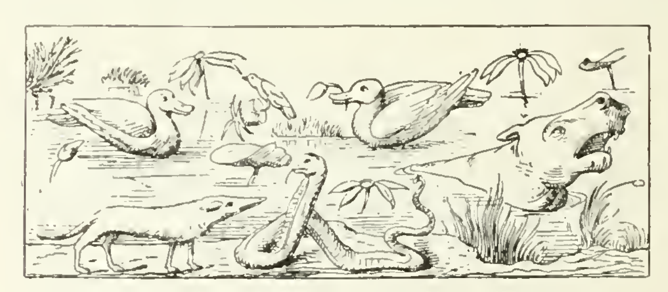


Fig. 733. — Peinture décorative à Pompéi.

prement dite, qui était alors une contrée aussi connue qu'elle peut l'être aujourd'hui, mais l'imagination des peintres les poussait à retracer sans cesse ces mystérieuses sources du Nil, où la mythologie a placé les pygmées. L'un d'eux (fig. 732) est gravement assis sur un

crocodile qui le transporte à la surface des eaux, tandis que, plus loin, on voit des hippopotames s'ébattre parmi les herbes du marécage.

Une singulière décoration peinte de Pompéi montre tous les animaux du Nil, réunis ensemble sans aucun ordre apparent, et se jouant au milieu des plantes. Ici (fig. 733), on voit un hippopotame, un ser-



Fig. 734. — Peinture décorative à Pompéi.

pent, des oiseaux ; plus loin (fig. 734), c'est un crocrodile avec des ibis ou bien des canards qui barbotent dans l'eau. On voit ici l'influence d'une mode égyptienne, dont Pompéi nous offre de nombreux exemples ;

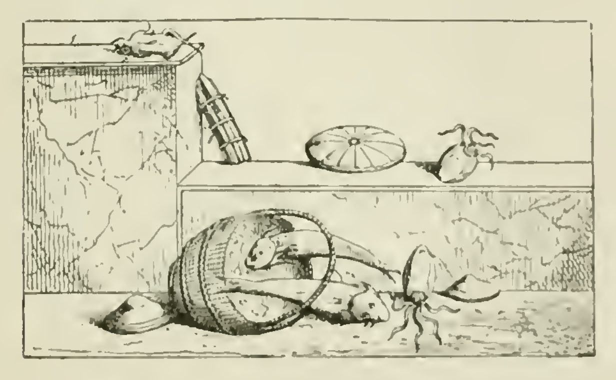


Fig. 735. — Asperges, poissons et volaille. (D'après une peinture de Pompéi.)

mais, en peignant les animaux du Nil, l'artiste ne s'est nullement préoccupé d'imiter les procédés d'exécution des Égyptiens.

Nous avons déjà parlé des décorations d'architecture (tome III, page 458). Nous avons vu aussi que les anciens prisaient fort le genre de peinture que nous appelons si improprement les natures mortes et nous en avons montré plusieurs exemples (tome II, fig. 259 à 266). La

figure 735 montre un panier contenant des poissons; on y voit aussi un pain, une botte d'asperges, et une volaille. Un fait assez remarquable, c'est que les anciens ne paraissent pas avoir pratiqué la peinture de fleurs. Il est vrai qu'on voit souvent des fleurs dans leurs motifs de décoration, mais on n'a rien découvert jusqu'à ce jour qui rappelle, même de loin, ces beaux bouquets que Van Huysum et les peintres hollandais aimaient tant à représenter.

En dehors des fouilles exécutées dans les villes du Vésuve, on a découvert bien peu de peintures antiques. Il faut signaler pourtant, au

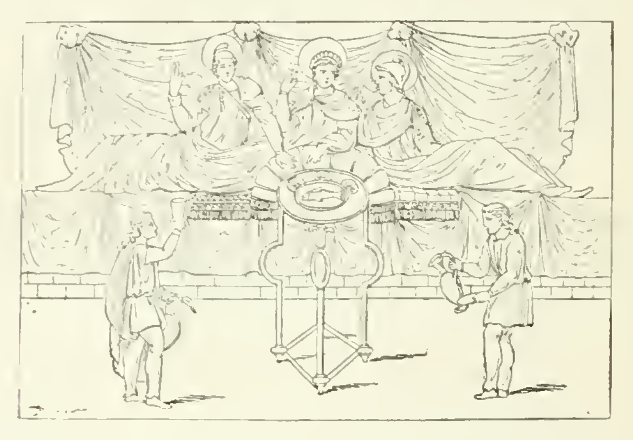


Fig. 736. — Énée chez Didon.

musée du Vatican, le fameux tableau des noces aldobrandines, découvert à Rome, en 1806, dans les décombres d'une maison antique et cédé au pape Pie VI par le cardinal Aldobrandini. Cette peinture, très-curieuse par son exécution toute en hachures, ne l'est pas moins par le sujet qui retrace une scène de mariage dans l'antiquité. Nous l'avons reproduite dans le tome II de cet ouvrage (fig. 216, 217, et 218).

Pour les ouvrages de la décadence, on peut citer, outre les peintures des catacombes chrétiennes, qui ont été décrites ailleurs (tome I, page 492), les curieuses miniatures du Virgile du Vatican, dont la figure 736 nous montre un spécimen représentant Énée chez Didon. Les personnages sont tous nimbés, et la composition, qui présente une allure symétrique, est remarquable par l'absence complète de toute notion de perspective.

La caricature. — La raideur que nous avons signalée dans le

dessin des Égyptiens ne se rencontre que dans la peinture monumentale, ce qui ferait penser que les traditions d'école et la nécessité de se plier à des formules admises peuvent y avoir autant de part que le tempérament propre des artistes égyptiens. Ce qui le ferait



Fig. 737. — Caricature égyptienne sur un concert.

croire aussi, c'est que lorsqu'ils sont libres de toute entrave, lorsqu'ils font une caricature par exemple, leur dessin change absolument de



Fig. 738. — Caricature égyptienne.

caractère. Voici par exemple une représentation de concert traitée en charge et qui n'a certes absolument rien du hiératisme tant reproché aux Égyptiens (fig. 737). Nous voyons un âne, un lion, un crocodile et un singe, qui jouent des principaux instruments de musique en usage parmi les anciens Égyptiens. Ce ne sont pas là assurément les

animaux des hiéroglyphes, et ce sont moins encore ceux des monuments, mais on pourrait bien y voir les ancêtres des animaux qu'a dessinés Grandville.

Une autre caricature égyptienne bien curieuse (fig. 738) nous montre l'attaque par les rats d'une citadelle défendue par des chats. Les rats



Fig. 739. — Caricature égyptienne.

seront victorieux, on n'en peut douter, le pharaon est parmi eux; on le voit sous la forme d'un rat, dans sa pose traditionnelle, debout sur son



Fig. 740. — Combat de pygmées contre des grues.

char et décochant contre les ennemis ses invincibles flèches. Les rats portent d'ailleurs le bouclier égyptien; l'un d'eux vient de poser une échelle pour monter à l'assaut de la forteresse, au haut de laquelle les malheureux chats paraissent demander grâce. Il y a dans toutes ces petites figures une grande connaissance du dessin au point de vue de la tournure. Mais voici maintenant une caricature sur laquelle on voit une partie engagée entre un lion et un âne. Ici l'artiste était certainement

moins expérimenté, et on pourrait trouver beaucoup à redire dans le dessin des animaux, mais l'intention comique est très-évidente et en somme l'artiste a dit tout ce qu'il voulait dire (fig. 739).

Les vases grecs nous montrent fréquemment des caricatures qui se rapportent presque toujours à des scènes de théâtre représentant une



Fig. 741. — Combat de pygmées contre des grues.

parodie de l'histoire des dieux. La mythologie a fourni de nombreux sujets aux comédies satiriques, les masques comiques eux-mêmes peuvent être considérés comme de véritables caricatures sculptées.

La caricature joue aussi un certain rôle dans la décoration pom-



Fig. 742. — Pygmées combattant contre des grues.

péienne et c'est la lutte des pygmées contre les grues qui en fait presque tous les frais (fig. 740, 741, 742). La grosse tête sur un petit corps forme surtout l'élément comique de ces caricatures, dans lesquelles le désir d'être burlesque tient beaucoup plus de place que l'observation d'un type ou d'un ridicule. Ces figures au surplus paraissent être une imitation de celles qui sont représentées sur les vases.

Les Pygmées sont les Lilliputiens de l'antiquité. D'après la fable, ils n'avaient qu'une coudée de haut; leurs femmes étaient mères à

trois ans, et vieilles à huit ans. Leurs maisons étaient faites de coquilles d'œufs et ils coupaient le blé avec des haches. Pline dit que ces petits hommes sont armés de flèches; il les fait porter par des béliers

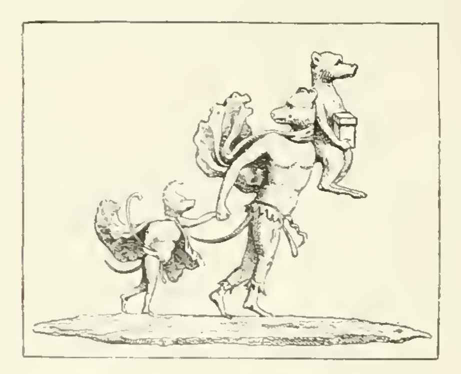


Fig. 743. — Énée caricature.

et descendre au printemps des montagnes de l'Inde, où ils habitent, sous un ciel pur, pour venir vers la mer orientale, soutenir trois mois



Fig. 744. — Caricature à Pompéi.

durant. la guerre contre les grues, briser leurs œufs, enlever leurs petits ; sans quoi, dit-il, ils ne pourraient résister aux troupes plus nombreuses de ces oiseaux, Buffon dit que les singes sont très-friands des œufs d'oiseaux, et qu'ils recherchent particulièrement ceux des grues. Les grues s'opposent naturellement à ce larcin, et ce serait là

l'origine des fables concernant la lutte des pygmées contres les grues.

Il existe très-peu de caricatures romaines. Parmi les rares spécimens que l'on connaît nous citerons le groupe d'Énée portant son père Anchise et donnant la main à son jeune fils Ascagne (fig. 743). Les trois personnages sont représentés par des animaux à tournure humaine, qui forment d'ailleurs le seul élément comique de la composition. Une autre caricature, très-souvent citée, a été découverte à Pompéi ; elle représente un soldat ou plutôt un gladiateur qui agite une palme en signe de victoire (fig. 744). Ce n'est pas à vrai dire une caricature, mais un simple trait tracé sur la muraille à l'aide d'une pointe et par un homme ignorant le dessin. La caricature d'un crucifié, tracée à la pointe par un soldat dans le palais des Césars, et dont nous avons donné la représentation (tome I, figure 544), est un dessin du même genre, mais où l'intention comique est plus prononcée.

La mosaique. — Du moment que, pour donner de la sécheresse et de la planimétrie au sol de leur habitation, les hommes réunirent des pierres qu'ils tentèrent de relier en les enfonçant dans une terre détrempée et battue, la mosaïque exista en principe et il ne s'agissait plus que d'en faire un art en la perfectionnant. Les pierres étant de diverses couleurs, il parut naturel de les assortir par compartiments d'abord fort simples, comme les carreaux d'un échiquier. Il est très-probable que ces premiers pavages ne présentaient guère que deux ou trois couleurs; mais quand on commença à en diversifier la forme, que les pierres furent taillées en carrés, en losanges, en triangles, en hexagones, on éprouva aussi le besoin d'assortir et de varier les teintes. Toutefois ces premiers essais constituent plutôt un pavage qu'une véritable mosaïque.

Une charmante mosaïque de Pompéi montre le mélange de la figure avec les ornements. Une figure de tritonide, moitié femme, moitié poisson, occupe le centre de la mosaïque; elle est entourée d'un encadrement de palmettes autour desquelles court une double rangée de grecques de la forme la plus gracieuse. Cette mosaïque est extrêmement intéressante parce qu'elle nous montre la transition du pavage avec la véritable mosaïque (fig. 745).

Quand, au lieu de losanges, d'entrelacs et d'ornements géométriques, on voulut reproduire dans le pavage des ornements naturels, des fleurs, des fruits, des animaux, des emblèmes et exécuter au besoin des sujets analogues à ceux de la peinture, il fallut trouver des procédés

nouveaux et modifier même les matériaux. On imagina alors d'amollir une pâte, capable de se couler en gâteaux d'une certaine étendue, qu'on fendait ensuite pour en former des dés. On obtint ainsi les nuances les plus variées, les dégradations les plus insensibles; la matière dut obéir absolument aux inspirations de l'artiste et la

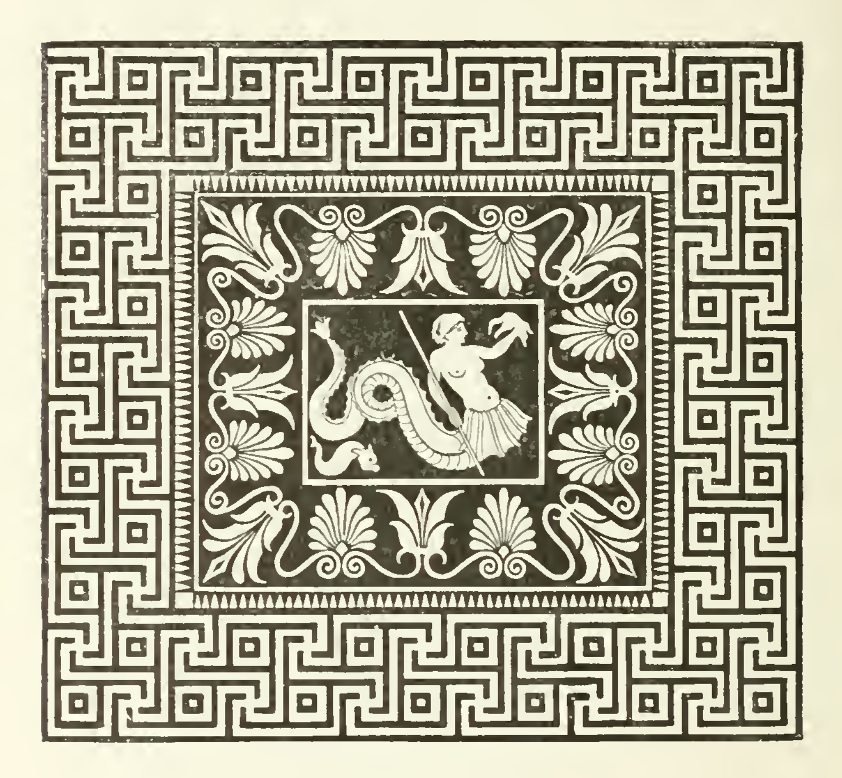


Fig. 745. — Mosaïque de Pompéi.

mosaïque atteignit toute la perfection dont elle est susceptible.

La figure 746 reproduit une mosaïque représentant la mer. C'est la mer prise dans ses profondeurs et considérée sous un point de vue exclusivement décoratif. Les poissons de toutes formes et de toutes couleurs affluent dans cette mer, avec les mollusques et toutes les bêtes qui vivent sous l'eau. Des rinceaux de feuillages portant quelques grandes fleurs s'échappent des angles et forment à cette fantaisie maritime un riche encadrement. Les anciens étaient très-habiles dans ce genre de décoration dont la figure 747 nous offre encore un modèle

nouveau. Ici deux grands masques tragiques, renversés en arrière, sont mêlés à une grosse guirlande de fruits et de feuillages que des couronnes relient à trois places différentes. Les masques tragiques ou comiques sont très-fréquents dans les peintures décoratives. On les retrouve sur la figure 748 dans l'encadrement d'une belle mosaïque



Fig. 746. — La mer. (Mosaïque.)

représentant Acratus, génie bachique que l'artiste a présenté pourvu de grandes ailes et monté sur un lion fantastique.

Souvent la mosaïque se compose d'un assemblage de petits morceaux de verre, de pierre, de bois ou de matières de différentes couleurs, fixées sur une surface au moyen d'un mastic. Un des grands avantages de cette sorte de peinture c'est sa résistance à tout ce qui altère communément la beauté des peintures et la facilité avec

laquelle on peut la nettoyer en lui donnant un nouveau poli, sans risquer d'en détruire le coloris. « Lorsqu'on veut faire un ouvrage de mosaïque, dit Millin, on construit en pierres plates un fond cerclé avec des bandes de fer et entouré d'un bord solide en pierres. Ce fond est couvert d'un mastic épais dans lequel on implante, conformément au dessin tracé sur le fond, des cubes colorés. Ce mastic prend la dureté d'une pierre; lorsque l'ensemble a assez de consistance, on le polit comme une glace. Cependant, comme le poli que les mosaïques acquièrent alors empêche d'en très-bien distinguer le dessin, on ne polit plus les grands morceaux qui doivent être vus de loin, tels que ceux placés dans les coupoles des plafonds, etc. On ne peut distinguer, dans l'éloignement, l'inégalité de la surface, ni les interstices des cubes dont la mosaïque est composée. On a trouvé l'art de donner à la couleur du vert tant de nuances différentes, qu'on peut s'en servir pour exécuter tous les ouvrages de peinture. L'artiste en mosaïque a, pendant son travail, les cubes rangés dans des cases, selon les différentes nuances, de même que l'imprimeur a ses caractères rangés dans les siennes. On a encore imaginé de scier les mosaïques transversalement pour les multiplier. Il paraît que chez les anciens les pavés exécutés en mosaïque grossière n'étaient pas faits en même temps que ceux d'un travail délicat. On laissait dans les premiers la place qu'il fallait pour y implanter des mosaïques plus délicatement terminées. C'est ainsi qu'à Herculanum, on a trouvé au milieu d'un pave en mosaïque grossière une portion de mosaïque d'un travail



Fig. 717. — Mosaïque.

plus fin, qui ne tenait pas au reste et qui n'était que rapportée. »

Les procédés matériels de la mosaïque sont parfaitement visibles sur la figure 749, qui représente la tête d'un guerrier perse, dans la mosaïque de la bataille d'Issus ; on y voit distinctement tous les petits cubes que l'artiste a dû placer les uns à côté des autres.



Fig. 748. — Acratus. (Mosaïque)

La grande et fameuse mosaïque de la *bataille d'Issus*, une des rares compositions historiques que nous ait laissées l'antiquité, paraît la reproduction d'un ouvrage fameux dont l'exécution remonterait sans doute au temps des successeurs d'Alexandre. Chose bizarre ! il y a ici un cheval en raccourci, fort bien dessiné du reste; mais un raccourci est une rareté dans l'art antique, car les peintures anciennes que nous connaissons sont toujours composées en manière de bas-reliefs. En outre elles sont la plupart du temps conçues dans une donnée très-calme et la bataille d'Issus est au contraire pleine de mouvement.

Faut-il en conclure qu'il a existé dans l'antiquité une école de peinture vivante et passionnée, dont nous aurions ici l'unique échantillon



Fig. 749. — Mosaïque.

connu? C'est ce qu'il est impossible d'affirmer, mais il est difficile d'admettre qu'une œuvre d'un caractère aussi déterminé soit complétement isolée et ne se rattache pas à un groupe. Ajoutons que cette

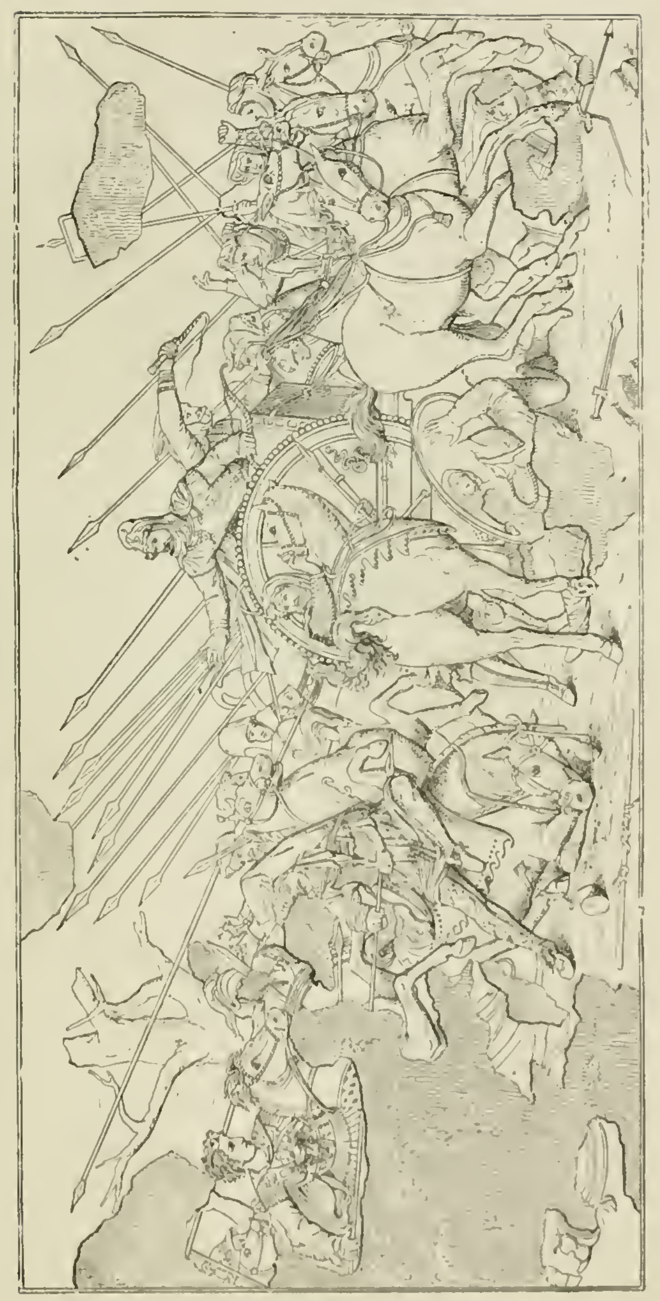


Fig. 750. — Bataille d'Alexandre.

mosaïque, fort endommagée aujourd'hui, devait, lorsqu'elle était entière, compter 1,380,000 petits morceaux de pierre de couleur (fig. 750).

L'usage des mosaïques paraît avoir pris naissance en Orient : on imita les tapis dans des compositions de pierres dures diversement colorées que l'on exécutait sur les pavés ou sur les murailles. On suppose donc que les Grecs ont pu emprunter aux Phéniciens la manière d'assembler les petits cubes, mais ce sont eux qui en ont fait un art qu'ils ont porté à la perfection et qu'ils ont ensuite enseigné aux Romains. Ceux-ci, après la conquête de la Grèce, transportèrent à Rome les beaux pavés en mosaïque trouvés dans les villes grecques dont ils s'étaient rendus maîtres. Sylla fut le premier parmi eux qui fit exécuter dans le temple de la Fortune à Préneste, aujourd'hui Palestrina, une mosaïque qui subsiste encore. D'après Pline, l'art de la mosaïque se serait surtout développé à la cour d'Attale, roi de Pergame. Les Romains en ont fait un grand usage sous l'empire.

Au milieu de la décadence générale des arts, la mosaïque subit naturellement de grandes altérations sous le rapport du style et de la pureté des formes, mais elle ne cessa jamais d'être pratiquée, même à l'époque désastreuse des invasions barbares, et elle est demeurée sous les byzantins la forme la plus haute et la plus complète de la peinture

---

TABLE DES MATIÈRES

LE TRAVAIL DANS L'ANTIQUITÉ

L'AGRICULTURE

I. — LA CHASSE.

Fig. 1 à 18.

II. — LA PÊCHE.

Fig. 19 à 23.

III. — LA VIE PASTORALE.

Fig. 24 à 40.

IV. — LA CULTURE.

Fig. 41 à 58.

V. — LÉGUMES ET FRUITS.

Fig. 59 à 81.

VI. — LA FERME.

Fig. 82 à 95.

L'INDUSTRIE

I. — INDUSTRIES ALIMENTAIRES.

Fig. 96 à 135.

II. — LES TISSUS.

Fig. 136 à 159.

III. — LA CÉRAMIQUE.

Fig. 160 à 251.

IV. — LES MÉTAUX.

Fig. 252 à 340.

V. — LES INDUSTRIES DU BATIMENT.

Fig. 341 à 369.

VI. — LES PETITES INDUSTRIES

Fig. 370 à 399.

LE COMMERCE

I. — LA VENTE ET L'ACHAT.

Fig. 400 à 414.

II. — LES COMMUNICATIONS.

Fig. 415 à 441.

III. — LES TRANSACTIONS.

Fig. 412 à 491.

L'ARCHITECTURE

I. — LE STYLE ÉGYPTIEN.

Fig. 492 à 510.

II. — L'ARCHITECTURE EN ASIE.

Fig. 511 à 554.

III. — L'ARCHITECTURE GRECQUE.

Fig. 555 à 573.

IV. — L'ARCHITECTURE ROMAINE.

Fig. 574 à 618.

LES BEAUX-ARTS

I. — LA SCULPTURE.

Fig. 619 à 674.

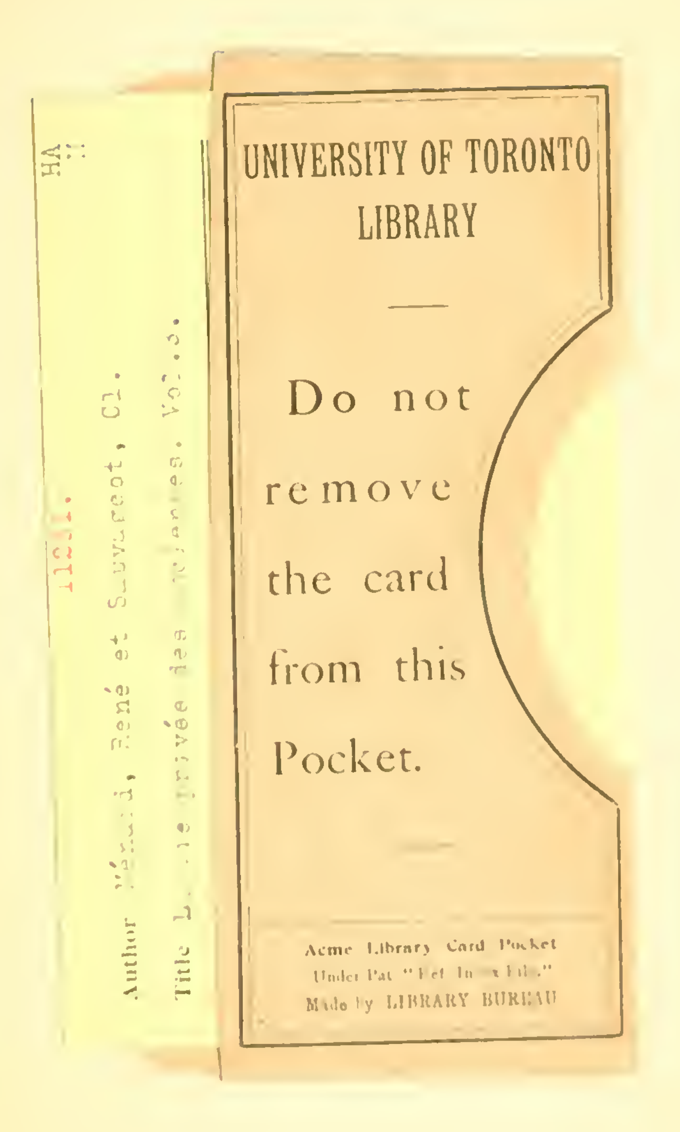
II. — LA GRAVURE.

Fig. 675 à 689.

III. — LA PEINTURE.

Fig. 690 à 750.

Paris. — Imp. A. Quantin, 7, rue Saint-Benoît. — [223]



UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY
Do not remove the card from this Pocket.
Acme Library Card Pocket
Made by LIBRARY BUREAU

